El lenguaje del cine

SERIE MULTIMEDIA / cine

Marcel Martin

gedisa editorial

Marcel Martin

EL LENGUAJE DEL CINE

MULTIMEDIA CINE

MULTIMEDIA

Colección dirigida por Simón Feldman

La radio en la convergencia multimedia	MARIANO CEBRIÁN
La fascinación del movimiento	SIMÓN FELDMAN
El documental	ERIK BARNOUW
Manual de efectos especiales para televisión y vídeo	BERNARD WILKIE
Taller de escritura para televisión (comp.)	LORENZO VILCHES
Técnicas de edición en cine y vídeo	KEN DANCYGER
Manual práctico para producción audiovisual	ROBERT SIMPSON
Las nuevas tecnologías de la comunicación	MICHAEL M.A. MIRABITO
Cómo utilizar la cámara de vídeo	GERALD MILLERSON
Exponer una historia	RICARDO ARONOVICH
El oficio del guionista	JOHN BRADY

EL LENGUAJE DEL CINE

Marcel Martin

gedisa
editorial

Título del original en francés:
La langage cinématographique
© by Les Éditions du CERF, Paris

Director de la colección: Simón Feldman

Traducción: María Renata Segura

Diseño de cubierta: Alma Larroca

5ª reimpresión: abril del 2002, Barcelona

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Editorial Gedisa, S.A.
Paseo Bonanova, 9 1°-1ª
08022 Barcelona (España)
Tel. 93 253 09 04
Fax 93 253 09 05
Correo electrónico: gedisa@gedisa.com
http://www.gedisa.com

ISBN: 84–7432–381-9
Depósito legal: B. 16174 -2002

Impreso por: Romanyà Valls
Verdaguer 1, Capellades (Barcelona)

Impreso en España
Printed in Spain

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma.

Indice

PRÓLOGO 9

ADVERTENCIA DEL AUTOR 13

INTRODUCCIÓN 17

1. Los caracteres fundamentales de la imagen cinematográfica 26
Una realidad material con valor figurativo (26); Una realidad estética con valor afectivo (29); Una realidad intelectual con valor significante (32); La actitud estética (34).

2. La función creadora de la cámara 36
Los encuadres (41); Los distintos tipos de planos (43); Los ángulos de toma (47); Los movimientos de cámara (51).

3. Los elementos fílmicos no específicos 63
La iluminación (63); El vestuario (67); Los decorados (69); El color (74); La pantalla grande (79); El desempeño actoral (80).

4. Las elipsis 83
Elipsis de estructura (86); Elipsis de contenido (88).

5. Enlaces y transiciones 94
Enlaces de orden plástico (96); Enlaces de orden psicológico (98).

6. Metáforas y símbolos 101
Las metáforas (102); Los símbolos (107).

7. Los fenómenos sonoros 118
Los ruidos (126); La música (130); El punto de escucha (142).

8. El montaje 144
Fundamentos psicológicos del montaje (149); Definiciones y reglas (151); Funciones creadoras del montaje (155); Cuadros de montaje (159); El montaje rítmico (160); El montaje ideológico (165); El montaje narrativo (168); El cine, arte del montaje (172); Los movimientos de cámara (175).

9. La profundidad de campo 178

10. Los diálogos 187
Los distintos tipos de diálogo (192).

11. Los procedimientos narrativos secundarios 195
Procedimientos objetivos (195); Procedimientos subjetivos (198); El sueño (201); La ensoñación despierta (201); El vértigo (203); El desvanecimiento (204); La alucinación (205); La muerte (206).

12. El espacio 208

13. El tiempo 226
Las distintas estructuras temporales del relato (235); Pasado y futuro (243).

CONCLUSIÓN 252

ANEXO I. Nomenclatura de los procedimientos narrativos y expresivos 264

ANEXO II. Compendio de semiología 267

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL 270

Prólogo

Conocí este libro en la segunda mitad de la década del cincuenta, una época en que surgían realizadores que enriquecieron particularmente el panorama del cine: Resnais y Truffaut en Francia, Munk y Wajda en Polonia, Bardem y Berlanga en España, Nelson Pereira dos Santos en Brasil, Satyajit Ray en la India, Torre Nilsson y Ayala en la Argentina; se reafirmaba la obra de Buñuel en México, la de Bergman en Suecia; surgía el cine independiente norteamericano y se prolongaba la influencia del neorrealismo italiano.

Para quienes comezábamos la actividad cinematográfica, se hacía indispensable —junto con la práctica incipiente— la consulta de ensayos teóricos que permitieran pofundizar los conocimientos del lenguaje. Este libro de Marcel Martin se constituyó entonces en uno de esos textos sustanciales por su terminología clara y su rico contenido.

A diferencia de otros ensayistas, para quienes la erudición se manifiesta por medio de un listado de fechas y un rosario de anécdotas, Martin exponía el resultado de sus análisis en términos ajustados a los múltiples aspectos de un lenguaje complejo que se presta al enmarañamiento conceptual.

Una simple ojeada a las materias que aquí se tratan demuestra que el autor no divaga por meandros subjetivos. Lo que no le significa desconocer el carácter ambiguo o ambivalente del cine: a pesar de su realismo aparentemente objetivo, permite expresar las mayores ilusiones, los sueños más osados de la imaginación.

Si tuviéramos que definir brevemente el libro de Marcel Martin diríamos que es un *inventario preciso, detallado y sis-*

temático de las características del lenguaje cinematográfico, tanto externas como internas.

A este inventario llega Martin no sólo por su minucioso y personal trabajo de observación reflexiva, sino también por el agregado de numerosas citas con que se hacen presentes teóricos y realizadores de fuste.

Todo ello conduce a un exhaustivo análisis general, del que pueden dar idea breves menciones de algunos aspectos tratados:

—La evaluación de numerosas definiciones históricas, como la que, por ejemplo, engloba tres de las características esenciales del cine: *intensidad*, por la fuerza de las imágenes ligadas a la música; *intimidad*, por la forma en que la cámara penetra, aislándolos, en los detalles más ínfimos; *ubicuidad*, porque nos transporta libremente a través del espacio y del tiempo.

—La comprobación del sentimiento de realidad que provoca el cine y que ha penetrado la conciencia y el subconsciente de los espectadores de todas las épocas.

—El entendimiento de la unidad dialéctica entre lo real y lo irreal en la percepción de lo cinematográfico.

—La transcripción y comentario de las tablas clásicas de montaje.

—La minuciosa enumeración del rol creativo de la cámara en atención a sus posiciones con respecto al sujeto, a sus angulaciones y a sus desplazamientos.

—La ubicación certera del tiempo y el espacio como factores determinantes en la transposición de lo real a lo imaginario.

—La enumeración de las funciones cumplidas por el sonido en general, la música, los diálogos, la iluminación, el montaje, los decorados, el color, los intérpretes, el vestuario, así como los comentarios sagaces acerca de las metáforas y los símbolos.

Pero, además, hay otro aspecto positivo en este texto y es la profusión de ejemplos fílmicos que apoyan cada concepto. Ello estimula al lector impulsándolo a un examen más preciso de esas obras, pertenecientes a diversas etapas históricas, hoy más accesibles por la amplia gama de películas que ofrecen los video-cassettes.

Han pasado treinta años desde que apareció la primera

edición de este libro. El cine ha continuado enriqueciéndose y la obra de Marcel Martin, actualizada en sucesivas ediciones, hoy ya convertida en un clásico —traducida a por lo menos doce idiomas— continúa siendo, como lo quiso su autor, "un instrumento de trabajo para todos aquellos que quieren iniciarse en la estética del cine al mismo tiempo que en su historia".

SIMÓN FELDMAN

Advertencia del autor

Esta reedición va acompañada de una vuelta al redil, puesto que las dos primeras ediciones (1955 y 1962) fueron publicadas por Éditions du Cerf, mientras que la tercera (1977) lo fue por Éditeurs Français Réunis. Este libo conoció un éxito continuo porque responde a las necesidades de aquellos para quienes fue concebido y escrito, los amantes del cine y los aficionados a él, que se empeñan en motivar su interés y en profundizar sus conocimientos. Hasta el momento fue traducido a doce lenguas (castellano, portugués, finés, ruso, búlgaro, rumano, serbocroata, esloveno, griego, árabe, chino y japonés) y sirvió como manual en varias escuelas de cine del mundo.

Escrito primero para el título de estudios superiores de filosofía con la dirección del profesor Étienne Souriau —precursor de la introducción de los estudios cinematográficos en la Sorbona— y publicado enseguida gracias a Henri Agel, entonces animador de la colección "Septième art", es hoy el balance de más de treinta años de asidua frecuentación de la Cinemateca Francesa, de los cineclubes, de las salas públicas y de la televisión, y el producto de innumerables apuntes tomados durante muchas proyecciones: habiendo "aprendido" cine sólo viendo películas, he querido hacer de este libro la síntesis de una experiencia práctica de amante del cine y una herramienta de trabajo para todos los que quieren iniciarse en la estética del cine al mismo tiempo que en su historia.

Sin falsa modestia, puedo decir que esta obra está dirigida ante todo a los aficionados o no profesionales, y en especial a los alumnos del último curso de los establecimientos de segunda enseñanza, tentados por la opción cine que ahora se les ha comenzado a proponer. Aplicando el acertado principio de Pierre Larousse, para quien "un diccionario sin ejemplos es un esqueleto", ilustré el discurso "pedagógico" con muchísimas citas de películas, descritas precisamenate para poner de manifiesto su significado y compensar una iconografía por fuerza limitada y, por otra parte, a menudo imposible de constituir.

Cuando elaboré este estudio, la *filmología* ya había logrado el derecho de ciudadanía en la Sorbona, pero la *semiología* fílmica aún no existía como disciplina específica. Las investigaciones efectuadas posteriormente en este campo —en especial las de Christian Metz— constituyen la profundización y la sistematización de los análisis que

aquí he propuesto, luego de otros teorizadores, en una perspectiva estética que fue, sobre todo, la de André Bazin, a quien considero uno de mis maestros espirituales; el otro es Georges Sadoul, en lo que se refiere al método historiográfico.

Adaptar mi trabajo al gusto actual, para esta cuarta edición, significaría proseguirlo en un camino que se ha abierto ampliamente y explorado con minuciosidad, y no he creído tener que repetir aquí, pues, conclusiones formuladas a la perfección por los semiólogos. Por otra parte, la tentativa de aplicar una disciplina científica, la lingüística, a una actividad de creación artística se manifestó como una tarea cautivante pero aventurada, en la medida en que la formulación de las leyes de la producción y de la transmisión del significado no elimina el misterio y el milagro de la creación individual: el propio Christian Metz reconoció los límites de la investigación semiológica en este campo. Por eso me limito a proporcionarle al lector, como anexo, un breve enfoque sobre el tema.

Por otro lado, confieso no estar obsesionado por el cuidado de poner al día mi trabajo agregándole sistemáticamente ejemplos tomados de las películas de la última década. En efecto, mi propósito es ilustrar la historia del cine mucho más que su actualidad. Pienso que lo fundamental de los procedimientos fílmicos de expresión ya se ha descubierto y aplicado desde hace mucho tiempo, digamos, desde antes de mediados de los años treinta. Además, las películas de los últimos decenios proporcionan cada vez menos ejemplos de aplicación de la mayor parte de los procedimientos estudiados en este libro. Dentro de mi perspectiva me parece más útil, en tal caso, tratar de precisar lo más posible el origen y el primer uso de tal o cual efecto de lenguaje visual o sonoro y dar ejemplos seleccionados de los "clásicos" del cine.

Al comprobar el abandono progresivo de una buena cantidad de procedimientos del lenguaje cinematográfico, uno primero está tentado por pensar que su catálogo constituiría el diagnóstico de una especie de enfermedad infantil correspondiente a los balbuceos del séptimo arte antes de que éste llegara a librarse de los medios de expresión, algunos de los cuales pueden parecer un tanto escolares en su voluntad de aplicar al cine efectos de lenguaje que no suelen ser sino equivalentes más o menos aproximativos de procedimientos orales o escritos: el término *gramática*,[1] a veces aplicado a un catálogo, traduce la ingenua preocupación de probar que el cine es un auténtico lenguaje, ya que recurre a los mismos procedimientos de escritura que la novela o la poesía. Hay que señalar además que algunos grandes cineastas raras veces se han preocupado por investigar en el pla-

[1] Véase André Berthomieu: *Essai de grammaire cinématographique*, La Nouvelle Édition, París, 1946.

no del lenguaje y se hallan poco citados aquí: tal es el caso de John Ford, en especial, y también de Stroheim, Buñuel y Kurosawa.

Pero creo que la progresiva caída en desuso de la especificidad del lenguaje fílmico ha recibido una evidente aceleración por influencia de la televisión, que representa lo que estoy tentado por llamar, parafraseando a Roland Barthes, grado cero de la escritura fílmica. Esta contaminación produce una trivialización y una estandarización que traducen la negación del lenguaje más que su superación: el cine comercial es, por lo general, una simple fotocopia de la realidad más que la creación original de un universo específico.

Claro está, no todos los procedimientos inventariados aquí tienen el mismo carácter de originalidad o de necesidad: tal como lo mostrará su estudio, seguido según una progresión lógica, van desde lo más sencillo hasta lo más complejo, y de lo más elemental hasta lo más elaborado. Mientras que algunos elementos (montaje, expresión del tiempo y del espacio, en especial) son los fundamentales e inalienables del lenguaje fílmico y pueden aplicarse con gran sutileza y notable eficacia, otros sólo traducen, repito, esa especie de mimetismo practicado por cineastas deseosos de elaborar su propio lenguaje a partir de las "gramáticas" constituidas durante siglos por las disciplinas narrativas y figurativas preexistentes. Lo que traduce la gran explosión de comienzos de los años 60, la de las diversas *nuevas olas* y la del *cine directo*, movimientos constitutivos de un nuevo cine caracterizado por el abandono de la mayoría de los "mecanismos" tradicionales de la escritura. De este modo, el lenguaje cinematográfico moderno, enriquecido con el aporte del realismo en general y del neorrealismo en particular, ha llegado a un estilo liberado de todas las limitaciones que podían constituir los componentes del arsenal expresivo del lenguaje tradicional.

Por eso mi trabajo, más allá de su primer propósito de inventariar todos los procedimientos de escritura fílmica, desemboca en un análisis histórico de las determinaciones técnicas, económicas e ideológicas de la evolución del lenguaje: si bien los fenómenos lingüísticos, en cierta medida, funcionan independientemente de las circunstancias materiales y temporales de la realización de películas, no se pueden separar de ellas bajo pena de arbitrariedad formalista. Lo *real del cine*, que es el principal objeto de este estudio, se inscribe, pues, en el *cine de lo real*, es decir, en la totalidad de los determinismos históricos e ideológicos de los cuales las películas son el espejo o el reflejo.

Este es el marco intelectual en el cual se sitúa mi trabajo, que se propone antes que nada proporcionar a los amantes del cine un análisis sistemático y normativo de los procedimientos de expresión del lenguaje cinematográfico.

Julio de 1985

Introducción

Noventa años después del descubrimiento de los hermanos Lumière[1] ya no se discute seriamente que el cine es un arte. ¿Acaso es presuntuoso pensar que en la historia del cine haya unos cincuenta films que son tan valiosos como la Ilíada, el Partenón, la Sixtina, la Gioconda o la Novena Sinfonía, y cuya destrucción empobrecería del mismo modo el patrimonio artístico y cultural de la humanidad? Sí, tal vez, pues semejante afirmación parecería muy audaz para los que persisten en considerar el cine como una "diversión de ilotas" (George Duhamel): es fácil responder que si algunos desprecian el cine, en realidad lo hacen porque ignoran sus bellezas y que, en tal caso, es absolutamente irracional considerar despreciable un arte que, socialmente hablando, es el más importante y el más influyente de nuestra época.

Pero hay que reconocer que la índole misma del cine proporciona no pocas armas contra él mismo.

El cine es *fragilidad*, dado que está ligado a un soporte material en extremo delicado y acechado por los ultrajes del

[1] ¿Es necesario recordar que el cine no es un cabal producto de la inventiva de los hermanos Lumière en 1895? Georges Sadoul con justa razón comienza su *Histoire générale du cinéma* [*Historia general del cine*] con un volumen dedicado a "L'invention du cinéma" y que arranca en 1832. Pero es evidente, sin remontarse al mito de la caverna, que las sombras chinescas y las linternas mágicas han preparado mucho antes el camino del cine (véase la sesión de sombras chinescas en *Le montreur d'ombres* y en *La Marsellaise* [*El presentador de sombras*; *La Marsellesa*]. El principal descubrimiento de los Lumière consiste en el perfeccionamiento del dispositivo de arrastre intermitente de la película, que debía posibilitar el *cinematógrafo* a partir de las invenciones de los precursores, en especial Etienne Jules Marey (*cronofotógrafo*, 1888) y Tomás Edison (*kinetoscopio*, 1891).

tiempo; porque sólo es objeto del depósito legal desde hace poco tiempo y el derecho moral de los creadores apenas está reconocido; porque se lo considera, ante todo, como una mercadería y porque el dueño tiene derecho a destruir las películas según le plazca; porque está sometido a los imperativos de los socios comanditarios y porque en ningún otro arte las contingencias materiales influyen tanto en la libertad de los creadores.

Es *futilidad*, porque es la más joven de todas las artes, nacida de una vulgar técnica de reproducción mecánica de la realidad; porque la inmensa mayoría del público la considera una simple diversión, a la cual se asiste sin ceremonia; porque la censura, los productores, los distribuidores y los explotadores cortan las películas a su manera; porque las condiciones del espectáculo son tan lamentables que el cine de sesión continua permite ver el final antes del comienzo, todo en una pantalla que no corresponde al formato del film; porque en ningún otro arte la coincidencia de la crítica es tan difícil de darse y porque todos se creen autorizados para erigirse en jueces, cuando se trata de cine.

Es *facilidad*, porque se suele presentar con apariencia de melodrama, de erotismo o de violencia; porque en gran parte de su producción consagra el triunfo del disparate; porque en manos de las potencias del dinero que lo dominan es un instrumento de embrutecimiento, "fábrica de sueños" (Ilya Ehrenbourg), "río fugaz que desbobina con profusión kilómetros de opio óptico" (Audiberti).

De esta manera, hay profundos defectos que disminuyen las posibilidades del desarrollo estético del cine, y, además, un gravoso pecado original pesa sobre su destino.

Una industria y un arte

Es conocida la célebre fórmula final del *Esquisse d'une psychologie du cinéma [Esbozo de una psicología del cine]*, de André Malraux: "Por otra parte, el cine es una industria". Lo que para André Malraux aparentemente no es sino la verificación de una evidencia, en algunas personas se convierte en la afirmación de un vicio redhibitorio.

Así es: el cine es una industria, pero convendremos en que la construcción de las catedrales, por anticipado y mate-

rialmente hablando, también lo fue, en virtud de la amplitud de los medios técnicos, financieros y humanos que exigía y que no osbtaculizó en absoluto la elevación de estos edificios hacia la belleza. Más que su carácter industrial, es su carácter comercial lo que constituye una grave desventaja para el cine, porque la importancia de las inversiones financieras que requiere lo hace tributario de las potencias del dinero cuya única regla de acción es la de la rentabilidad y que creen estar en condiciones de hablar en nombre del gusto del público en virtud de una supuesta ley de la oferta y la demanda, cuyo juego está torcido porque la oferta modela la demanda según su capricho. En resumen, si bien el hecho de que sea una industria pesa gravemente sobre el cine, más bien son responsables de esto las implicaciones morales de este concepto que las materiales.

Por fortuna, esto no impide su instauración estética, y la corta vida del cine ha producido bastantes obras maestras como para que se pueda afirmar que el cine es un arte, un arte que ha conquistado sus medios de expresión específicos y que se ha desvinculado totalmente de la influencia de las otras artes (en especial, del teatro), para desarrollar sus propias posibilidades con total autonomía.

Un arte y un lenguaje

A decir verdad, el cine fue un arte desde sus orígenes, lo cual resulta evidente en la obra de Méliès, para quien el cine fue el medio de proseguir sus experiencias de ilusionismo y de prestidigitación del Teatro Robert-Houdin, con recursos prodigiosamente ilimitados: hay arte desde el momento en que hay creación original (incluso instintiva) a partir de elementos primordiales no específicos, y Méliès, como inventor del espectáculo cinematográfico, tiene derecho al título de creador del séptimo arte.

En el caso de Lumière, el otro polo original del cine, la evidencia es menos clara pero tal vez más demostrativa. Al filmar *L'entrée d'un train en gare de La Ciotat* [*La entrada de un tren en la estación de La Ciotat* o *La salida de las usinas*]* Lu-

* En razón de que los títulos de películas cambian en cada país, se ha procurado citar —en lo posible— el título original. De todos modos, el autor

mière no tenía conciencia de estar haciendo una obra artística sino sólo de estar reproduciendo la realidad: no obstante, al verlas en nuestros días, sus pequeñas películas resultan asombrosamente fotogénicas. El carácter casi mágico de la imagen fílmica aparece, así, con total claridad: la cámara crea algo muy distinto de un simple doble de la realidad. Sucedió lo mismo con los orígenes de la humanidad: los hombres que ejecutaron los grabados rupestres de Altamira y de Lascaux no tenían conciencia de hacer arte y su objeto era puramente utilitario puesto que se trataba, en su caso, de asegurar una especie de dominación mágica sobre los animales salvajes que constituían su subsistencia: sin embargo, sus creaciones hoy forman parte del patrimonio artístico más valioso de la humanidad.

En sus inicios, el arte estuvo al servicio de la magia y de la religión, antes de transformarse en una actividad específica creadora de belleza. El cine, primero espectáculo filmado o simple reproducción de lo real, poco a poco se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehiculizar ideas: los nombres de Griffith y de Eisenstein son los principales jalones de esta evolución que se ha hecho mediante el descubrimiento progresivo de procedimientos fílmicos de expresión, cada vez más elaborados, y sobre todo mediante el perfeccionamiento del más específico de ellos: el montaje.

Un lenguaje y un ser

Convertido en lenguaje gracias a una *escritura* propia que se encarna en cada realizador con la apariencia de un *estilo*, el cine, por eso mismo, se ha convertido en medio de comunicación, de información y de propaganda, lo cual, por supuesto, no es contradictorio con su cualidad de arte.

Lo que esta obra pretende demostrar es que el cine es un lenguaje, analizando los innumerables medios de expresión que usó con flexibilidad y eficacia comparables con las del lenguaje verbal. Sin embargo, esta afirmación no deja de prestarse a controversias. Por cierto, muchos autores se han adherido

---

explica en cada caso en qué consiste el ejemplo, lo que exime al lector de una investigación no siempre a su alcance. [E.]

a ella de diferentes maneras. Para Jean Cocteau, por ejemplo, "una película es una escritura en imágenes", aunque Alexandre Arnoux considere que "el cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, su sintaxis, sus flexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática"; Jean Epstein ve en él a "la lengua universal", y Luis Delluc afirma que "un buen film es un buen teorema". Además se han dedicado muchas obras, con títulos explícitos o no, al lenguaje fílmico.

¿Pero se puede considerar verdaderamenate que el cine es un lenguaje dotado de la flexibilidad y del simbolismo que implica este concepto? Gilbert Cohen-Séat no parecía estar convencido: "Puesto que se trata de encontrar las huellas de las disciplinas del lenguaje convencional en la sucesión desbordante de las imágenes fílmicas, y en especial de buscar algún medio de hacer hincapié en estas disciplinas y de secundarias, evidentemente hay que admitir, primero, que la filmografía aún no ha superado la era de las armonías imitativas. Nuestros films, por así decirlo, estarían en la edad de las onomatopeyas visuales y sonoras, de las primitivas evocaciones directas. Estos signos ingenuos estarían llamados a una organización más científica y, por consiguiente, a acoger o a instituir en sí mismos una especie de convencionalismo... Conviene reconocer que el carácter primitivo de la expresión fílmica no nos haría considerar el film como representante de "la mentalidad del salvaje expresada en una lengua civilizada". Más bien lo veríamos como una forma de lenguaje aún no evolucionada, que se inserta en una civilización avanzada y, tal vez, capaz —por consiguiente— de tomar un camino de evolución original..."[2] A estas restricciones, sin duda alguna demasiado severas aunque muy atinadas, Gabriel Audisio agrega otras, en el campo histórico: "Se dice también que el cine es un lenguaje, lo cual es hablar con imprudencia. Quien confunda lenguaje con medio de expresión se expondrá a graves equivocaciones. La imprenta es un medio de expresión: podía esperar a que la inventaran. Pues el hombre siempre ha tenido diversos medios de expresarse, aun cuando sólo fuese con gestos... Pero la música, la poesía y la pintura también son lenguajes: no

[2] *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, págs. 129-131.

creo que se los haya inventado ayer ni que jamás se puedan inventar otros. Todo lenguaje ha nacido con el hombre".[3]

Es posible. Pero entonces habrá que reconocer que el cine es la forma más reciente del lenguaje definido como "sistema de signos destinados a la comunicación". Sin embargo, el semiólogo Christian Metz, que da esta definición, precisa que ésta no puede dar cuenta de la flexibilidad y la riqueza del lenguaje cinematográfico: "El film, *reproducción* o *creación*, siempre estaría de este lado o más allá del lenguaje", como consecuencia de "lo que hay de copioso en este lenguaje tan distinto de una lengua, tan inmediatamente sometido a las innovaciones del arte como a las apariencias perceptivas de los objetos representados". Lo que diferencia al *lenguaje* cinematográfico de la *lengua* es su aspecto tan poco *sistemático*: las "diversas unidades significativas mínimas" en él no tienen "significado estable y universal", y es lo que conduce a clasificar al cine entre otras "totalidades significantes", tales como "las que forman las artes o los grandes medios culturales de expresión".[4]

Pero lo que distingue al cine de todos los demás medios culturales de expresión es la fuerza excepcional que posee por el hecho de que su lenguaje funciona a partir de la reproducción fotográfica de la realidad. Con él, en efecto, los seres y las cosas mismas que aparecen y hablan, se dirigen a los sentidos y hablan a la imaginación: a primera vista parece que cualquier representación (*significante*) coincide de manera exacta y unívoca con la información conceptual que vehicula (*significado*).

En realidad, la representación es siempre *mediatizada* por el procesamiento fílmico, tal como señala Christian Metz: "Si el cine es lenguaje, lo es porque opera con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos. La duplicación fotográfica [...] aleja del mutismo del mundo un fragmento de semirrealidad para hacer de él un elemento de discurso. Las efigies del mundo, dispuestas de un modo distinto que en la vida, tramadas y reestructuradas en el curso de una intención narrativa, se convierten en elementos de un enunciado".[5]

[3] *L'écran francais*, nº 74, 26 de noviembre de 1946.
[4] *Langage et cinéma*, págs. 216-7 y 99.
[5] *Communications*, nº 5, abril de 1965.

La realidad que aparece en la pantalla, pues, nunca es totalmente *neutra* sino siempre signo de algo más, en algún grado. Esta dialéctica significante-significado ya fue comentada por Bernard Pingaud: "A diferencia de sus análogos reales, vemos siempre lo que (los objetos) quieren decir, y cuanto más evidente es este saber, más se diluye en él el objeto y más valor especial pierde. De este modo, la película parece condenada a la opacidad de un sentido rico o a la claridad de un sentido pobre. O bien símbolo o bien enigma".[6] Esta ambigüedad de la relación entre lo real objetivo y su imagen fílmica es una de las características fundamentales de la expresión cinematográfica y determina en gran parte la relación entre el espectador con la película, relación que va desde la creencia ingenua en la realidad de lo real representado, hasta la percepción intuitiva o intelectual de los *signos* implícitos como elementos de un *lenguaje*.

Esta verificación conduce a acercar el lenguaje fílmico al lenguaje poético, en que las palabras del lenguaje prosaico se enriquecen con múltiples significantes potenciales. Y podemos pensar que el lenguaje fílmico ordinario, que se transforma en *medio* que ya no lleva en sí el *fin* porque se limita a ser un simple vehículo de sentimientos o ideas, constituye una especie de *enfermedad infantil* del cine al limitarse a poner en práctica un catálogo de recetas, procedimientos y mecanismos lingüísticos presuntamente productores de "significados estables y universales".

Se puede comprobar que tantas películas, perfectamente eficaces en el plano del lenguaje, se revelan sin valor desde el punto de vista estético y desde el punto de vista del *ser fílmico*: no tienen existencia artística. "Hay películas, escribe Lucien Wahl, en que el guión es preciso, la realización no tiene errores y los actores tienen talento, pero estos films no valen nada. No se ve lo que les falta, pero sí se sabe que es lo principal." Lo que les falta es lo que algunos llaman *alma*, o *gracia*, lo que yo llamo *ser*. "No son las imágenes las que hacen un film, escribió Abel Gance, sino el alma de las imágenes."

A esta revolución del lenguaje, a esta superación del *ci-*

[6] *Alain Resnais*, Premier Plan nº 18, pág. 18.

ne-lenguaje hacia el *cine-ser*, Griffith, Gance, Eisenstein, Ozu, Mizoguchi, Antonioni, Resnais y Godard, entre otros, han contribuido poderosamente.

Claro está, se habrá advertido que las tres etapas que acabo de definir no se sitúan (o no se sitúan en principio) en una perspectiva histórica, sino que corresponden antes bien a un paso conceptual e ideal que explica lo que parece ser la evolución a la vez real y racional del cine hacia su instauración estética perfecta.

El objeto preciso de este libro es proceder a un recuento metódico y a un estudio detallado de todos los procedimientos expresivos y lingüísticos empleados por el cine: esto, por supuesto, desde un punto de vista antes que nada estético; el mío es siempre el del espectador-crítico que juzga las obras a posteriori. Conviene precisar que me abstendré de todo paralelismo sistemático con el lenguaje verbal y que sólo recurriré a los términos de la sintaxis y de la estilística por comodidad o cuando se imponga el paralelo con gran evidencia como para dejarlo de lado. En efecto, es posible estudiar el lenguaje fílmico a partir de las categorías del lenguaje verbal, pero toda asimilación de principio sería a la vez absurda y vana. Creo que hay que afirmar desde un principio la originalidad absoluta del lenguaje cinematográfico.

Su originalidad proviene en especial de su omnipotencia figurativa y evocadora, de su capacidad única e infinita para mostrar lo invisible tanto como lo visible, para visualizar el pensamiento al mismo tiempo que la vivencia, para lograr la compenetración del sueño y lo real, del vuelo imaginativo y de la comprobación documental, para resucitar el pasado y actualizar el futuro, y para conferir a una imagen fugitiva más imposición convincente que la que ofrece el espectáculo de lo cotidiano.

Paul Valéry había expresado muy bien la admiración y la sorpresa que le causaba esta omnipotencia del cine: "Sobre el lienzo tirante, en el plano siempre puro en que ni la vida ni la sangre misma dejan huellas, los acontecimientos más complejos se reproducen tantas veces como se quiera. Las acciones son adelatadas o retrasadas. El orden de los hechos se puede invertir. Los muertos reviven y sonríen. [...] Vemos que la precisión de lo real asume todos los atributos del sueño. Es un sueño artificial. Es también una memoria exterior y está dota-

da de una perfección mecánica. Por último, mediante interrupciones y amplificaciones se paraliza la atención misma. Mi mente se halla dividida por estos prestigios. Vive en el lienzo omnipotente y agitado; participa de las pasiones de las quimeras que en él se producen. [...] Pero el otro efecto de estas imágenes es más extraño. Esta facilidad critica la vida. ¿Qué proporcionan, en lo sucesivo, esas acciones y esas emociones cuyos cambio y monótona diversidad veo? Ya no tengo ganas de vivir, pues ya no es más que parecerse. Conozco de memoria el porvenir".[7]

[7] Citado en la revista *Film*, nº 1, primavera de 1957.

1

Los caracteres fundamentales de la imagen cinematográfica

La imagen constituye el elemento básico del lenguaje cinematográfico. Es la materia prima fílmica y, no obstante, una realidad peculiarmente compleja. Su génesis está caracterizada por una profunda ambivalencia: es el producto de la actividad automática de un aparato técnico capaz de reproducir con exactitud y objetividad la realidad que se le presenta, pero al mismo tiempo esta actividad está dirigida en el sentido preciso querido por el realizador. La imagen así obtenida es un dato cuya existencia se sitúa a la vez en varios niveles de la realidad, y en virtud de cierta cantidad de características generales que voy a tratar de definir.

Una realidad material con valor figurativo

En tanto producto bruto de un aparato de grabación mecánica, es un dato material cuya objetividad reproductora es indiscutible, del mismo modo que la de una cinta magnetofónica o del barómetro registrador.

La imagen cinematográfica restituye exacta y totalmente lo que se le presenta a la cámara, y la grabación que ésta realiza de la realidad es, por definición, una percepción *objetiva*: el valor convincente del documento fotográfico o filmado, en principio, es irrefutable, aun cuando los efectos especiales sean posibles, según prueba el ejemplo de *Lambeth Walk* [*Paseo Lambeth*], citado más adelante, y según ha mostrado André Cayatte cuando hizo con él el argumento de su film *Il n'y a pas de fumée sans feu* [*Cuando el río suena agua lleva*].

La imagen fílmica, ante todo, es realista o, mejor dicho, está dotada de todas las apariencias (o de casi todas) de la rea-

lidad. En primer lugar, por supuesto, el *movimiento*, que en otro tiempo suscitó el asombro admirativo de los primeros espectadores conmovidos al ver las hojas de los árboles palpitar por la brisa o abalanzarse sobre ellos un tren: por esta razón, el *movimiento* es por cierto la característica más específica y más importante de la imagen cinematográfica. El *sonido* es también un constituyente decisivo de la imagen por la dimensión que le añade al restituir el entorno de los seres y de las cosas que sentimos en la vida real: nuestro campo auditivo engloba en todo momento, en efecto, la totalidad del espacio ambiente, mientras que nuestra mirada apenas puede abarcar a la vez más de sesenta grados e incluso treinta grados apenas, de un modo atento. En lo referente al *color*, más adelante veremos los problemas que plantea su presencia: hay que señalar, además, que no es indispensable para el "realismo" de la imagen; el *relieve*, por su parte, ya existe de manera suficiente en la imagen tradicional, y con los *olores*, aunque ya se hayan hecho pruebas (poco concluyentes), aún estamos en plena fantasía especulativa.

La imagen fílmica suscita pues, en el espectador, un *sentimiento de realidad* bastante pronunciado en algunos casos, por producir la creencia en la existencia objetiva de lo que aparece en la pantalla. Tal creencia y tal adhesión van desde las más elementales reacciones en los espectadores vírgenes o poco evolucionados, cinematográficamente hablando (los ejemplos de esto son muchos),[1] hasta los muy conocidos fenómenos de participación (los espectadores que advierten a la heroína sobre los peligros que la amenazan) y de identificación con los personajes (de allí proviene toda la mitología de la estrella).[2]

Dos características fundamentales de la imagen resultan de su naturaleza de reproducción objetiva de lo real. En primer lugar es una *representación unívoca*: dado su realismo instintivo, ella sólo capta aspectos de la realidad precisos y de-

[1] En 1897, en Nijni-Novgorod [hoy Gorki], la barraca de proyección del célebre cineasta trotamundos Félix Mesguich fue incendiada por campesinos rusos convencidos de su brujería, porque vieron aparecer al zar en la pantalla. Poco después de la guerra, en un pequeño cine italiano rural, al haber caído del techo unos cascotes mientras la pantalla mostraba una erupción volcánica, los espectadores, llenos de pánico, se abalanzaron hacia la salida.

[2] Véase Edgar Morin, *Les stars*.

terminados, únicos en el espacio y en el tiempo. "La imagen cinematográfica, escribió Jean Epstein, no se ajusta bien a la esquematización que permitiría la clasificación rigurosa necesaria para una arquitectura lógica un tanto complicada, porque sigue siendo precisa y ricamente concreta."[3] Conviene hablar aquí de las relaciones entre la imagen y la palabra, a la cual a menudo se la ha asimilado. Ahora bien, esta comparación parece falsa, evidentemente, si pensamos que la palabra, así como el concepto que ella designa, es una noción general y genérica mientras que la imagen tiene una significación precisa y limitada: el cine nunca nos muestra "la casa" o "el árbol", sino "tal casa" en particular y "tal árbol" determinado. Así, el lenguaje de las imágenes se asemejaría al de algunos pueblos, que no haya llegado a un grado suficiente de abstracción racional en el pensamiento. "Los esquimales, por ejemplo, escribe también Epstein, emplean como una docena de palabras distintas para significar la nieve, según que se esté derritiendo, esté polvorienta, congelada, etcétera."[4] Hay, pues, una diferencia considerable entre la palabra y la imagen. Entonces podemos preguntarnos cómo el cine llega a expresar ideas generales y abstractas. En primer lugar, porque cualquier imagen es más o menos simbólica: tal hombre, en la pantalla, puede representar fácilmente a toda la humanidad. Pero en especial porque la generalización se opera en la conciencia del espectador, a quien el choque de imágenes entre sí sugiere las ideas con una fuerza singular y una precisión perfecta: es lo que se llama montaje ideológico.

En segundo lugar está *siempre en presente*. Como fragmento de la realidad exterior, se manifiesta al presente de nuestra percepción y se inscribe en el presente de nuestra conciencia: el desfase temporal sólo se realiza mediante la intervención del juicio, único capaz de formular como pasados los acontecimientos respecto de nosotros o de determinar varios planos temporales en la acción de la película. Tenemos prueba inmediata de ello cuando llegamos al cine durante la sesión: si la acción que presentan para nosotros constituye un *retroceso*

[3] *Le cinéma du diable*, pág. 56.
[4] Idem, pág. 54.

respecto de la acción principal, evidentemente no la percibimos como tal y resulta un obstáculo para la comprensión. Toda imagen cinematográfica está, pues, en presente: el pretérito indefinido, el imperfecto y llegado el caso el futuro no son sino el producto de nuestro juicio situado ante ciertos medios fílmicos de expresión, cuyo significado hemos aprendido a *leer*. En esto hay un hecho especialmente importante, si pensamos que todo el contenido de nuestra conciencia está siempre en presente, tanto nuestros recuerdos como nuestros sueños: en efecto, sabemos que el principal trabajo de la memoria reside en la localización precisa, en el tiempo y en el espacio, de los esquemas dinámicos que los recuerdos representan; por otra parte, los sueños están estrechamente determinados (en su surgimiento pero no en su contenido) por la actualidad de nuestro ser físico y psíquico, y el caso de las pesadillas muestra a las claras que el contenido de nuestros sueños se percibe primero como *presente*. Esto permite comprender la facilidad con que el cine puede expresar el sueño, pero sobre todo el prodigioso alimento que constituye la película para el sueño y, más aun, la ensoñación despierta: es cierto que los "intoxicados" con cine pueden acabar por dejar de distinguir, en su memoria, las imágenes fílmicas de los recuerdos de percepción real, de tan grande que es la identidad estructural de ambos fenómenos psíquicos.

Una realidad estética con valor afectivo

Creemos que la imagen sólo raras veces tiene el valor figurativo de reproducción estrictamente objetiva de lo real: se puede decir que sucede en los films científicos o técnicos y en los documentales más impersonales, es decir, en todo el sector cinematográfico en que la cámara es un simple aparato de filmación al servicio de lo que está encargada de fijar en la película.

Desde el momento en que el hombre interviene, por poco que sea, se plantea el problema de lo que los científicos llaman *ecuación personal* del observador, es decir, la visión particular de cada uno, las deformaciones y las interpretaciones, incluso inconscientes.

Con mayor razón cuando el realizador pretende hacer

una obra de arte, su influencia sobre la cosa filmada es determinante y, a través de él, la función creadora de la cámara —según veremos en el capítulo siguiente— es fundamental.

La realidad que entonces aparece en la imagen, una vez seleccionada e integrada, es el resultado de una percepción subjetiva del mundo: la del realizador. El cine nos da de la realidad una *imagen artística*, de modo que si lo pensamos bien, es totalmente *no realista* (piénsese en la función de los primeros planos y de la música, por ejemplo), y *reconstruida* con arreglo a lo que el realizador pretende hacerle expresar, sensorial o intelectualmente.

En primer lugar, *sensorialmente*, es decir, *estéticamente*, según la etimología (dado que *aisthesis* en griego significa *sensación*), la imagen fílmica actúa con una fuerza considerable que se debe a todos los procesamientos purificadores e intensificadores a la vez, que la cámara puede hacer experimentar en el realismo bruto: en otra época el mutismo del cine; el papel no realista de la música y de la iluminación artificial; las distintas clases de planos y de encuadres, los movimientos de cámara, la cámara lenta, el acelerado, todos ellos aspectos del lenguaje fílmico sobre los cuales volveré, son otros tantos factores decisivos de estetización.

El cine, fundado —como cualquier arte y porque es un arte— en una *selección* y en un *ordenamiento*, dispone de una prodigiosa posibilidad de densificación de lo real que tal vez sea su fuerza específica y el secreto de la fascinación que ejerce.

Como bien ha dicho Henri Agel,[5] el cine es *intensidad*, *intimidad* y *ubicuidad*: intensidad porque la imagen fílmica, en especial el primer plano, tiene una fuerza casi mágica que da de lo real una visión absolutamente específica y porque la música, en virtud de su función sensorial y lírica a la vez, refuerza el poder de penetración de la imagen;[6] intimidad, porque la imagen (también respecto del primer plano) literalmente nos hace penetrar en los seres (mediante los rostros, libros

[5] *Le cinéma a-t-il une âme?*, pág. 7.

[6] "Fortifica la vida *real*, la verdad convincente, objetiva, de las imágenes del cine porque ella (la imagen) les presenta un suplemento de vida *subjetiva*" (E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, pág. 136).

abiertos a las almas) y en las cosas; ubicuidad, porque el cine nos transporta libremente a través del espacio y del tiempo, porque densifica el tiempo (en la pantalla, todo parece más largo) y en especial porque recrea la *duración* misma, y permite que la película tanscurra sin tropiezos en nuestra corriente de conciencia personal. La imagen cinematográfica nos da, pues, una reproducción de la realidad, cuyo realismo aparente, en verdad está dinamizado por la visión artística del realizador. La percepción del espectador se va haciendo afectiva en la medida en que el cine le proporciona una imagen subjetiva, densificada y pasional de la realidad: en el cine, el público derrama lágrimas ante espectáculos que, en la realidad, quizá sólo lo conmoverían medianamente.

La imagen, pues, soporta un coeficiente sensorial y emotivo que nace de las condiciones mismas en las que transcribe la realidad. En este nivel, exige ya el juicio de valor y no el juicio de hecho, es por cierto algo más que una simple representación.

Lo que define aquello que el cine agrega a lo real en su imagen, ¿es acaso el concepto de *fotogenia*? Louis Delluc definió la fotogenia como "ese aspecto poético extremo de los seres y de las cosas, capaz de revelársenos por medio del cine". ¿Es acaso el de *magia*? Léon Moussinac ha escrito que "la imagen cinematográfica mantiene contacto con lo real y transfigura también lo real hasta la magia".[7]

Más curiosa aun es esta otra definición de Delluc sobre la fotogenia: "Cualquier aspecto de la cosas, los seres y las almas que acrecienta su calidad moral mediante la reproducción cinematográfica". Esta introducción del calificativo *moral* revela a las claras, en Delluc, la percepción de algo específico en la representación cinematográfica del mundo: uno se emociona con la representación que nos da el film sobre los acontecimientos, más que por los acontecimientos mismos.

Quedaría por precisar si la fotogenia está realmente en

[7] Por eso la imagen es un alimento escogido para la imaginación, y el film se integra con tanta perfección a nuestro ensueño interior. "El cine, escribe Edgar Morin, es la unidad dialéctica de lo real y de lo irreal" (*op. cit.*, pág. 174). En *The connection* aparece una excelente definición de esa profunda ambivalencia del cine: "Es cine, no es realidad... Al menos, *no es realmente* real".

las cosas o más bien en las virtudes específicas de la imagen fílmica: lo mismo que una carroña puede ser objeto de poesía para Baudelaire, la miseria o la fealdad pueden convertirse en objeto de belleza cinematográfica (*Terre sans pain* [*Tierra sin pan*], *Aubervilliers*, etcétera).

Una realidad intelectual con valor significante

Acabamos de ver cómo la fotogenia y la magia confieren a la imagen un valor mucho más eficaz que el de la simple reproducción.

Ocurre lo mismo en el plano de la significación. Aunque la imagen reproduzca fielmente los acontecimientos filmados por la cámara, no nos proporciona por sí misma indicación alguna de estos acontecimientos, en cuanto al sentido profundo: ella sólo afirma la materialidad del hecho bruto que reproduce (por supuesto, a condición de que no haya sido trucada), pero no nos da su significado. Así, la imagen de una lucha entre dos hombres no indica por fuerza si se trata de una confrontación amistosa o de una gresca y, en tal caso, cuál de los dos adversarios está en todo su derecho. La imagen, pues, por sí misma, *muestra* y no *demuestra*.

Por eso el comentario tiene tanta importancia (en los noticiarios, por ejemplo), y sabemos que a las imágenes se les puede hacer decir las cosas más contradictorias.

La imagen en sí misma está cargada de *ambigüedad* en cuanto a su sentido y de polivalencia significante. Por otra parte hemos visto que la imagen sola no nos permite percibir el tiempo de la acción que en ella se desarrolla.

Además, como consecuencia de la posibilidad que tiene el cineasta de construir el contenido de la imagen o de hacérnoslo ver desde un ángulo anormal, puede hacer surgir un *sentido* preciso de lo que a primera vista no es más que una simple reproducción de la realidad: un boxeador, visto entre las piernas de su adversario, aparece claramente en situación de inferioridad (véase *The ring* [*El ring*], de Hitchcock), un encuadre inclinado *significa* desconcierto moral, la imagen de un mendigo frente al escaparate de una pastelería tiene un significado que supera la simple representación.

Hay, pues, una *dialéctica interna* de la imagen: el mendi-

go y la pastelería se ponen en relación dialéctica; de ahí proviene el significado del acercamiento. Existe asimismo una *dialéctica externa*, fundada en las relaciones entre las imágenes entre sí, es decir, en el *montaje*, concepto fundamental del lenguaje cinematográfico; confrontado, mediante el montaje, con la imagen de un plato de sopa, del cadáver de una mujer y de un bebé sonriente, el rostro impasible de Mosjukin parece matizarse a veces con apetito, dolor y ternura: es el famoso *efecto Kulechov*. De manera semejante, si bien la imagen de un rebaño de corderos por sí sola no demuestra nada más que lo que muestra, por el contrario se carga con un sentido mucho más preciso cuando le sigue la de una multitud que sale del metro (*Modern times* [*Tiempos modernos*]).

Por supuesto, este significado de la imagen o del montaje puede escaparle al espectador: *hay que aprender a leer una película*, a descifrar el sentido de las imágenes como se descifra el de las palabras y el de los conceptos, a comprender las sutilezas del lenguaje cinematográfico. Además, el sentido de las imágenes puede ser discutido, del mismo modo que el de las palabras, y hasta se puede decir que de cada película hay tantas interpretaciones como espectadores.

Por consiguiente, si el sentido de la imagen depende del contexto fílmico creado por el montaje, también depende del contexto mental del espectador: cada uno reacciona según sus aficiones, su instrucción, su cultura, sus opiniones morales, políticas y sociales, sus prejuicios y sus ignorancias. Por otra parte, el espectador puede dejar escapar lo fundamental dejando que un detalle pintoresco pero no significativo le llame la atención: sabemos, por muchas experiencias, que los poco evolucionados primitivos y los niños se suelen apegar a detalles sin importancia que casualmente se hallaban en el campo de la cámara, y desatender lo fundamental.

Todo esto demuestra que la imagen, pese a su exactitud figurativa, es en extremo maleable y ambigua en el campo de su interpretación. Pero nos equivocaríamos al tomarlo como argumento, para caer en un agnoticismo injustificable: es perfectamente posible evitar cualquier error de interpretación al entregarse a una crítica interna (referencia a la película como totalidad significante) y externa (la personalidad del realizador y su concepción del mundo pueden indicar a priori el sentido de su mensaje) del documento fílmico.

En este nivel intelectual, pues, la imagen puede hacerse vehículo de la ética y de la ideología. Eisenstein, sabemos, había manifestado su intención de llevar al cine *El capital* de Marx: no era más que una ocurrencia, pues el montaje ideológico que le debe el cine es una de las principales etapas en la historia del descubrimiento de los medios específicos del lenguaje fílmico.

Al final de este análisis, creo haber resaltado lo suficiente el carácter verdaderamente original y excepcional de la percepción cinematográfica, que consiste en un complejo íntimo de afectividad e inteligibilidad y permite comprender las causas profundas de este "poder superior de contagio mental" del que dispone el cine, según la expresión de Jean Epstein.

La actitud estética

Así, la imagen *reproduce* lo real y, en un segundo paso y eventualmente, *afecta* nuestros sentimientos y, en un tercer nivel y siempre de manera facultativa, toma un *significado* ideológico y moral. Este esquema corresponde al papel de la imagen tal como lo ha definido Eisenstein, para quien la *imagen* nos conduce al *sentimiento* (al movimiento afectivo) y éste a la *idea*.

Pero hay que admitir que si bien esta gradación ideal era muy normal en la perspectiva del montaje ideológico, descubrimiento fundamental de Eisenstein, por el contrario, en el cine "habitual", es decir, no fundado en el montaje, el paso de la afectividad a la idea es mucho menos seguro y mucho menos evidente. ¿Cuántos espectadores no se quedan en este nivel sensorial y sentimental ante el cine? El cine, repito, es un lenguaje que hay que descifrar, y muchos espectadores, tragones ópticos y pasivos, nunca llegan a digerir el sentido de las imágenes.

Por otra parte, esta actitud sensorial y pasiva no es una actitud *estética*, aunque yo haya definido este segundo nivel de realidad de la imagen como el grado estético de su acción, pues la instauración estética supone conciencia clara del poder de persuasión afectiva de la imagen. Para que haya actitud estética es menester que el espectador guarde cierta distancia, que no crea en la realidad material y objetiva de lo que aparece en

la pantalla y que sepa a conciencia que está frente a una imagen, un reflejo, un espectáculo.[8] No debe dejarse llevar por la pasividad total ante el hechizo sensorial ejercido por la imagen; no debe alienar la conciencia que tiene de hallarse frente a una realidad de segundo grado: con esta única condición, la de la salvaguardia de la *libertad* en la *participación*, la imagen se percibe verdaderamente como una realidad estética y el cine es un arte y no un opio.[9]

[8] Subrayemos que en cine ya no estamos *en* el mundo, obligados a cuidarnos de sus alcances y trampas, sino *delante de* él, protegidos, anónimos y disponibles: ante la pantalla estamos absolutamente libres para una total participación. Por eso es tanto más difícil tener perspectiva.

[9] "La actitud estética se define exactamente por la conjunción del saber racional y de la participación subjetiva... Lo irreal mágico-afectivo es absorbido en la realidad perceptiva, irrealizada ella misma en la visión estética" (Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, págs. 161-2).

2

La función creadora de la cámara

Luego de definir los caracteres generales de la imagen debo estudiar ahora las modalidades de su creación, es decir, ante todo, la función de la cámara como agente activo de registro de la realidad material y de creación de la realidad cinematográfica.

Alexandre Astruc, respecto de esto, escribió: "La historia de la técnica cinematográfica puede ser considerada en su totalidad como la historia de la liberación de la cámara".[1] En efecto, es cierto que la emancipación de la cámara ha tenido extrema importancia en la historia del cine. El nacimiento del cine como arte data del día en que los realizadores tuvieron la idea de desplazar el tomavistas durante una misma escena: los cambios de plano, de los cuales los movimientos de cámara sólo constituyen un caso particular (señalemos que en todo cambio de plano hay un movimiento de cámara, efectivo o virtual), estaban inventados y, por eso mismo, también el montaje, fundamento del arte cinematográfico.

Tomo de Georges Sadoul algunas informaciones técnicas para esbozar una brevísima historia de esta liberación. Durante mucho tiempo la cámara estuvo paralizada en una inmovilidad que correspondía al punto de vista del "profesor de orquesta" que asistía a una representación teatral. Esta regla sobreentendida era la de la unidad del punto de vista, que guió a Méliès, por otra parte creador muy fecundo y genial, a lo largo de toda su carrera.

No obstante, en 1896, un operador de Lumière inventó espontáneamente el travelling: había colocado la cámara en una góndola, en Venecia; en 1905, en *La Passion* [*La Pasión*] de Zecca, una panorámi-

[1] *L'écran francais*, nº 101, 3 de junio de 1947.

ca seguía el movimiento de los Magos que llegaban ante el establo de Belén. Pero el mérito de haber liberado a la cámara de su estatismo, a partir de 1900, variando el punto de vista en una misma escena de un plano a otro corresponde a un inglés, G. A. Smith, representante de lo que Sadoul llamó "escuela de Brighton". En cierta cantidad de películas realizadas en esa época, pasa con mucha libertad del plano general al primer plano, al cual, por otro lado, presentaban tímidamente como un "truco", visto a través de una lupa o una lente. "Smith, escribe Sadoul, lleva a cabo una evolución decisiva en el cine. Superó la óptica de Edison, que es la del zootropo o del teatro de marionetas; la de Lumière, que es la de un fotógrafo aficionado que anima sólo una de sus pruebas; la de Méliès, que es la del 'profesor de orquesta'. La cámara, entonces, se ha vuelto móvil como el ojo humano, como el ojo del espectador o como el ojo del héroe de la película. De ahora en adelante es una criatura movible, activa, un personaje del drama. El director impone sus distintos puntos de vista al espectador. La escena-pantalla de Méliès queda superada. El 'profesor de orquesta' se eleva en una alfombra mágica."[2]

En adelante, la cámara se transformará en el manuable aparato de filmación que hoy conocemos. Al principio aparece al servicio de un estudio objetivo de la acción o del decorado: recuérdense los travellings que exploran los palacios de *Cabiria* y el célebre travelling de *Intolerance* [*Intolerancia*], en que la cámara de Griffith, colocada en un globo cautivo, recorre el gigantesco decorado de Babilonia. Pero pronto habrá de expresar puntos de vista cada vez más subjetivos mediante movimientos más audaces.

Así, en *Der Letzte Mann* [*El último de los hombres*], la cámara, avanzando en un vertiginoso travelling, materializa en el espacio la trayectoria de las palabras de un ama de casa que le cuenta a una vecina los chismes de la casa. Unos años más tarde, en *La chute de la maison Usher* [*La caída de la casa Usher*], la cámara de Jean Epstein parece llevada entre las hojas secas por un viento furioso, mientras que Eisenstein, mediante un célebre travelling hacia adelante, imprime a su cámara el punto de vista de un toro en celo que se precipita hacia una vaca *Staroye i novoye* [*La línea general* o *Lo viejo y lo nuevo*]. En cuanto a Abel Gance, disconforme con el uso de cámaras en miniatura en su *Napoléon* [*Napoleón*], encerradas en pelotas de fút-

[2] *Histoire générale du cinéma*, tomo II, págs. 172 y 174.

bol y proyectadas como balas de cañón, pero "buscando el punto de vista de una bola de nieve, ordenó, dicen, que se lanzaran máquinas portátiles a través del estudio. Los productores, preocupados, quisieron amortiguar el golpe tendiendo hilos. Abel Gance protestó: 'Las bolas de nieve se estrellan, señores..., y las cámaras se estrellaron'..."[3] Pero Paul Leni no manifestó menos imaginación en *The cat and the canary* [*El gato y el canario*] al dar mediante su cámara el punto de vista del retrato de un muerto, del mismo modo que Jean Delannoy en *La symphonie pastorale* [*La sinfonía pastoral*], que muestra el punto de vista de la ahogada, una de cuyas manos se acerca a la del pastor, que va a cerrarle los ojos. Por último, citemos, dentro del mismo enfoque, el punto de vista de una gaviota que vuela sobre Estocolmo (*Le Rythme de la ville* [*El ritmo de la ciudad*] y el de otra, responsable del incendio de la estación de servicio (*The birds* [*Los pájaros*]), el de un gato (*Bell, book and candle* [*Campana, libro y vela*]), y el de unos lobos fantásticos (*Wolfen* [*Lobos*]).

Muy pronto, pues, la cámara dejó de ser sólo el testigo pasivo, el filmador objetivo de los acontecimientos, para hacerse activa y actriz. Sin embargo hay que esperar a *Lady of the lake* [*La dama del lago*] (1947), para ver aparecer en la pantalla un film que emplea desde el principio hasta el final la cámara "subjetiva", es decir, aquella en la cual el ojo se identifica con el del espectador por medio del del héroe. Pero el realizador no ha hecho más que sistematizar un efecto psicológico usado desde hace mucho tiempo.

En 1905, en su *Vie du Christ* [*Vida de Cristo*], Victorin Jasset había adoptado para su cámara un punto de vista muy original y audaz para mostrar *lo que veía Jesús desde lo alto de la cruz*. A partir de 1923, Epstein ya coloca la cámara en un tiovivo y muestra la visión de las personas arrastradas por su loca carrera (*Fièvre* [*Fiebre*]. Luego René Clair había logrado marear a miles de espectadores mientras paseaba su cámara por la montaña rusa de Luna Park (*Entracte* [*Entreacto*]), mientras que Gance ajustaba la suya a la grupa de un caballo echado al galope, con lo que obtenía el punto de vista de Bonaparte al huir ante los nacionalistas corsos. En *Putyovka v zhizn* [*El camino de la vida*], una panorámica *volada*[4] muy rápida mostraba las sensaciones de las personas llevadas por un vals endiablado.

[3] Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, pág. 174.

[4] El eje óptico de la cámara explora el espacio con la rapidez necesaria para que la imagen pueda aparecer nítida en la pantalla.

En 1932, el travelling inicial de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [*El Dr. Jekyll y Mister Hyde*] identificaba al público con el misterioso asesino cuya identidad debía serle desconocida provisionalmente, así como en la secuencia nicial de *L'assassin habite au 21* [*El asesino vive en el 21*].

En 1939, Orson Welles se había propuesto hacer *Heart of darkness* [*Corazón a oscuras*], donde pensaba emplear sistemáticamente este procedimiento, pero los productores se echaron atrás, espantados por su audacia. Por último, en 1947, poniendo en práctica una idea que venía alimentando desde 1938, Robert Montgomery dirigió *La dama del lago*, film interesante por su tendencia misma pero que resultó un fracaso.

La mejor explicación de este fracaso fue la que dio Albert Laffay, que estimaba que el "error fue haber confundido asimilación ficticia con identificación perceptiva". A causa de su vocación realista, "el cine nos hace conocer ante todo a unos hombres, lo que en lenguaje existencialista se puede llamar su modo de ser en el mundo... Lo paradójico de *La dama del lago* es que nos sentimos mucho menos 'con' el héroe que si lo viésemos en la pantalla en la forma ordinaria. El film, al perseguir una imposible asimilación perceptiva, impide, precisamente, la identificación simbólica".[5]

A esta cámara-actor que se supone que soy "yo" la percibo, en efecto, como "otro": con más precisión, no percibo lo que sucede en la pantalla como si yo fuera ese testigo-cámara, sino que percibo como un dato objetivo, que se supone que es la percepción de la cámara. No soy yo quien recibe el puñetazo dirigido a la cámara: yo sólo percibo la imagen que me muestra el realizador como correspondiente a la sensación de la cámara-actor en ese momento. En este desfase, en esta *percepción en segundo grado*, reside la imposibilidad psicológica de una identificación con la cámara. El efecto subjetivo que quiere el cineasta no se ha alcanzado: *me niego a creerme cámara-actor*.

De seguro, este efecto subjetivo sólo alcanza su finalidad si está limitado en el tiempo y justificado por una razón dramática precisa. Así, durante los veinte primeros minutos de *Dark passage* [*Pasaje siniestro*] la cámara es subjetiva porque no debemos ver el rostro del personaje encarnado por Hum-

[5] *Le cinéma subjectif* en *Les temps modernes*, nº 34, 1948.

phrey Bogart antes de que haya pasado por una cirugía plástica que le da precisamente la cara de Bogart.

Pero veamos ahora algunos ejemplos ingenuos o insólitos de efectos subjetivos: lágrimas (como la lluvia en un cristal), párpados que se cierran (como un telón negro que baja); un personaje visto a través del vaso de leche que está tomando el protagonista (*Spellbound* [*Hechizado*]).[6]

La *actuación de frente a la cámara* (los actores miran el objetivo), más interesante que la cámara subjetiva, merece por un momento nuestra atención.

En la época primitiva, los actores actúan frente a la cámara como lo harían frente al espectador teatral: además, en las películas cómicas, suelen tomar directamente al espectador como testigo de las agudezas y de las situaciones chistosas del film.

Más tarde, una vez que el cine se habrá separado por completo de la influencia del teatro, el hecho de que el actor se dirige directamente al espectador (mediante la cámara) tomará un cariz dramático asombroso, porque el espectador se siente directamente implicado.

En *Mat* [*La madre*], un prisionero que está desempotrando una piedra de la pared de su celda, de pronto se vuelve ante el espectador como si éste acabara de sorprenderlo. En *Aerograd*, el traidor que llevan a fusilar se vela el rostro, mostrándose molesto, al darse cuenta de que la cámara lo mira con insistencia. Cuando el tío asesino de *Shadow of a doubt* [*La sombra de una duda*] declara que las ricas viudas son seres inútiles y perjudiciales de los cuales hay que liberar a la sociedad, su sobrina le señala: "¡Pero son seres humanos!"; dándose vuelta hacia la cámara (en primer plano), el tío replica: "¿En serio?". Al comienzo de *A bout de souffle* [*Sin aliento*], Godard le hace lanzar a Belmondo un provocador dicterio en la cara del espectador: "Si a usted no le gusta el campo..., el mar..., la montaña, que lo zurzan". En la secuencia inicial de *La femme d'à côté* [*La mujer de al lado*], un testigo del drama que ocurrirá se dirige directamente al espectador para proporcionarle los datos iniciales.

Podemos ver aquí un equivalente del *distanciamiento* brechtiano, en virtud del cual el actor (es decir, el autor) se dirige directamente al espectador, considerado no ya un testigo pasivo sino un individuo capaz de tomar una decisión ante las implicaciones morales del espectáculo.

[6] Con su humor habitual, Hitchcock extremó el procedimiento mostrando en *Hechizado* un *suicidio subjetivo*. El asesino desenmascarado hace girar el revólver frente a la cámara (empleada subjetivamente en ese momento) y dispara; la pantalla se pone blanca y después roja (al menos en la copia original), y negra. ¿Quién, alguna vez, podrá confirmar la exactitud de este punto de vista?

Cierta cantidad de factores crean y condicionan la expresividad de la imagen. En un orden lógico que va desde el estatismo hasta el dinamismo son éstos: los encuadres, los distintos tipos de planos, los ángulos de toma y los movimientos de cámara.

Los encuadres

Constituyen el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior, para transformarla en materia artística. Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla. La elección del material filmado es el estadio elemental del trabajo creador en cine: el segundo punto es la organización del contenido del marco que ahora nos ocupa.

Al principio, cuando la cámara estaba fija y filmaba el punto de vista del "señor de la platea", el encuadre no tenía ninguna realidad específica, puesto que se limitaba a marcar un espacio que correspondía con mucha exactitud al inicio de una escena de teatro a la italiana.

Poco a poco se fue advirtiendo que se podía:

1. Dejar ciertos elementos de la acción fuera del cuadro (se descubría así el concepto de *elipsis*): las peripecias de un *strip-tease* se siguen en los rostros congestionados de respetables señores (*A woman of Paris* [*Una mujer de París*]);[7]

2. mostrar sólo un detalle significativo o simbólico (es el equivalente de la sinécdoque): primeros planos de las bocas de burgueses glotones (*Boule de suif* [*Bola de cebo*]); primeros planos de las botas de un policía para significar la opresión zarista [*La madre*];

3. componer abitrariamente y de manera poco natural el contenido del cuadro (de allí, el *símbolo*): una joven mujer, tendida boca abajo en la cama, desesperada por la infidelidad del hombre a quien ama y con el rostro bañado en lágrimas, está filmada en un extenso plano fijo de manera tal que la barra

[7] Con el advenimiento del cine hablado se aprendió a dejar fuera de cuadro la fuente de las palabras o de los ruidos (sonido en *off*).

horizontal de la armazón de la cama le atraviese la frente, lo cual simboliza con vigor el drama que la atormenta (*Foolish wives* [*Esposas —o mujeres— ridículas*], de von Stroheim);

4. modificar el punto de vista normal del espectador (de allí el *símbolo*, otra vez): un encuadre inclinado expresa la inquietud de un hombre que sorprende una conversación entre su novia y un individuo sospechoso (*Feu Matias Pascal* [*El difunto Matías Pascal*]);

5. jugar con la tercera dimensión del espacio (*la profundidad de campo*) para lograr efectos espectaculares o dramáticos: un gángster al acecho avanza lentamente hacia la cámara hasta que su rostro esté en primerísimo plano.

Mediante estos pocos ejemplos vemos hacia qué extraordinaria transformación e interpretación de la realidad se vuelca el cine a través de un factor de creación tan elemental como el encuadre. Volveremos a ver la idea de encuadre y sus fecundas prolongaciones en la mayoría de los capítulos siguientes. Pero desde ahora, su extrema importancia aparece claramente: es el más inmediato y necesario medio que emplea la cámara para la captación de lo real.

El estatismo potencial que engendra el encuadre se compensará si es preciso con su dinamismo interno, el de los movimientos o de los sentimientos; pero el cuadro puede ser móvil sin que por eso pierda su valor de composición plástica. El japonés Ozu es tal vez el cineasta que se ha inclinado más a mantener en cualquier circunstancia la firmeza del encuadre considerado, según el crítico Tadao Sato, como "una perfecta naturaleza muerta" inserta en "el marco más estable" pero "cargada de tensión interna".[8] Este estatismo se refuerza con la inmovilidad absoluta de la cámara sistemáticamente colocada —por otro lado— a unos 60 centímetros del suelo, con el fin de encuadrar a los personajes sentados al estilo japonés en el *tatami*, del modo más natural. Esta proximidad con los personajes aumenta por el hecho de que en el campo y el contracampo los actores dirigen siempre la mirada hacia un punto situado justo al lado del objetivo.

[8] *Currents in Japanese Cinema*, págs. 188-193.

Los distintos tipos de planos

El tamaño del plano (y por consiguiente su nombre y su lugar en la nomenclatura técnica) está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado.

La elección de cada plano está condicionada por la claridad necesaria del relato: debe haber una adecuación entre el tamaño del plano y su contenido material, por un lado (el plano es tanto más amplio o cercano cuantas menos cosas haya que mostrar), y su contenido dramático por otro[9] (el plano es más cercano cuanto más dramático es su aporte o cuanto mayor es su significado ideológico).

Señalemos que el tamaño del plano determina, por lo general, su longitud; ésta está condicionada por la obligación de dejarle al espectador tiempo material para percibir el contenido del plano; de tal manera, un plano general suele ser más largo que un primer plano, pero es evidente que un primer plano puede ser largo o muy largo si el realizador quiere expresar una idea precisa: el valor dramático, entonces, gana por la mano a la simple descripción (volveremos sobre este punto cuando tratemos el montaje).

No intentaré aquí un estudio de los distintos tipos de planos cuya gama, según la justa expresión de Henri Agel, constituye "una verdadera orquestación de la realidad"; son muchos y, por otra parte, raras veces unívocos: el plano general de un paisaje puede muy bien encuadrar a un personaje que se va esbozando en un primer plano, y es posible escalonar a los actores a distintas distancias; veremos que la profundidad de foco es un elemento importante de la realización. Más interesante aún es recordar, junto con Georges Sadoul, que desde antes del cine, las artes plásticas y decorativas y la orfebrería ya habían usado todos los tipos de planos (paisajes, retratos de cuerpo entero y bustos, medallones, camafeos, etc.).

[9] La palabra "dramático" es muy ambigua, dado que se puede relacionar a la vez con un concepto casi opuesto al de "cómico" y también con el de "acción", conforme a la etimología.

Salvo indicación contraria, utilizaremos esta palabra en su sentido original y estricto, tal como lo define el diccionario de la Academia Francesa: "Dícese de las obras hechas para teatro y que representan una acción trágica o cómica". Pero el calificativo "dramatúrgico" definiría, quizá con más precisión, esta acepción del término.

La mayoría de los tipos de planos no tienen otra razón que la comodidad de la percepción y la claridad de la narración. Sólo el *gran plano* (y el *primer plano* que, desde el punto de vista psicológico, se le puede asimilar) y el *plano general*, las más de las veces tienen un significado psicológico preciso y no solamente una función descriptiva.

El *plano general*, que hace del hombre una silueta minúscula, reintegra a éste en el mundo, lo hace víctima de las cosas y lo "objetiviza"; de allí que haya una tonalidad psicológica bastante pesimista, una atmósfera moral más bien negativa, pero a veces, también, una dominante dramática exaltante, lírica y hasta épica.

Este plano expresará, pues, la soledad (Robinson Crusoe grita su desesperación frente al océano, en el film de Buñuel), la impotencia en lucha contra la fatalidad (la miserable silueta del héroe de *Greed* [*Codicia*], encadenado a un cadáver en medio del Valle de la Muerte), la ociosidad (*I Vitelloni* [*Los inútiles*]) mataban el tiempo en la playa, una especie de fusión evanescente en una naturaleza corruptora (*La red*), la integración de los hombres a un paisaje que los protege absorbiéndolos (el episodio de los pantanos del Po en *Paisa* [*Paisá*]), la inscripción de los protagonistas en un decorado infinito y voluptuoso a imagen de su pasión (el paseo en la playa de Remorques [*Remolques*] y de *Ossessione* [Obsesión]), la intranquilidad de los infantes rusos mientras la caballería teutona llega desde el fondo del horizonte (*Aleksandr Nevskÿ* [*Alejandro Nevsky*]), la nobleza de la vida en libertad y altiva en las grandes superficies de la películas del Oeste .

Pero veamos una nota humorística: un soldado de la "belle époque", designado para una tarea de barrido, está filmado en picado alejado, con la escoba y la carretilla, y aparece minúsculo en medio del inmenso patio del cuartel, símbolo de la enormidad de la tarea que ha de realizar.

El *primer plano*, por su parte, constituye uno de los aportes específicos más prestigiosos del cine, y Jean Epstein supo caracterizarlo de un modo admirable: "Entre el espectáculo y el espectador no hay ninguna baranda. No se conserva la vida: se penetra en ella. Esta penetración permite todas las intimidades.

Un rostro, bajo la lupa, se pavonea y despliega su fer-

viente geografía... Es el milagro de la presencia real, la vida manifiesta, abierta como una hermosa granada sin su cáscara, asimilable y bárbara. Teatro de la piel"[10]. Y también: "Un primer plano de un ojo, ya no es el ojo: es UN ojo, es decir, la apariencia mimética en la que de repente aparece el personaje de la mirada".[11]

Es cierto que en el primer plano del rostro humano se manifiesta mejor el poder de significado psicológico y dramático del film y que en este tipo de plano constituye la primera y, en el fondo, la más válida tentativa de cine interior. La agudeza (y el rigor) de la representación realista del mundo que realiza el cine es tal que la pantalla puede hacer *vivir* ante nuestros ojos los objetos inanimados:[12] pienso en el primer plano de una manzana, en *Zemlia* [*La Tierra*], y podemos decir sin paradoja que cualquiera que no haya visto ese plano nunca *vio* una manzana. La cámara, sobre todo, sabe explorar los rostros, lograr que se lean en ellos los dramas más íntimos y este desciframiento de las expresiones más secretas y fugaces es uno de los factores determinantes de la fascinación que ejerce el cine en el público: de Lilian Gish a Falconetti, de Louise Brooks a Greta Garbo, de Marlene Dietrich a Lucía Bosé, de Chaplin a Bogart y de James Dean a Gérard Philippe, el rostro —*máscara desnuda*, según términos de Pirandello— siempre ha ejercido su magia.

Contrariamente a lo que parece creer André Malraux en su *Esquisse d'une psychologie du cinéma* [*Esbozo de una psicología del cine*], no fue Griffith quien "inventó" el primer plano, usado desde 1900 por el inglés Smith— según hemos visto—, pero de hecho fue el primero que supo hacer de él un prodigioso acceso al alma, luego afianzado con Eisenstein, Pudovkin y Dreyer. Pero Malraux tiene una fórmula acertada para caracterizar el efecto producido por el primer plano en el espectador cinematográfico: "Un actor teatral es una carita en

[10] *La poésie d'aujourd'hui*, pág. 171.

[11] *Le cinématographe vu de l'Etna*, pág. 30.

[12] "Una de las mayores fuerzas del cine es su animismo. En la pantalla no hay naturaleza muerta" (Jean Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, pág. 13). La cinta estática de un riel, filmada en primer plano delante de una locomotora en marcha, se transforma en una movediza y fantástica serpiente (*La bête humaine* [*La bestia humana*]).

una gran sala; un actor de cine, es una cara considerable en una pequeña sala". El primer plano, que nos parece natural, en un comienzo fue considerado una audacia expresiva —hemos visto— que podía, en cierto modo, no ser comprendido por el espectador. Elmer Rice se ha burlado ingeniosamente de este carácter "inverosímil" del primer plano; los héroes de su *Viaje a Purilia* cuentan, por ejemplo: "El nido de un petirrojo, en un árbol cercano, en el que todavía no habíamos reparado, se agrandó de tal manera que retrocedimos por el espanto... Cuando el petirrojo disminuyó de tamaño, un cordero, a lo lejos, tomó las proporciones de un elefante..."[13].

El primer plano (salvo cuando tiene un valor puramente descriptivo y desempeña un papel de amplificación explicativa) corresponde a una invasión del campo de la conciencia, a una tensión mental considerable y a un modo de pensar obsesivo. Es el resultado natural del travelling hacia adelante, que a menudo no hace más que reforzar y valorar la carga dramática que constituye el primer plano en sí mismo. En el caso del plano de un objeto, en general expresa el punto de vista de un personaje y materializa el vigor con el cual un sentimiento o una idea se impone a su espíritu: así, el primer plano del cortapapel con el que el empleaducho burlado va a apuñalar a *La chienne* [*La perra*], o el primer plano del vaso de leche tal vez envenenado que aterroriza a la heroína de *Suspicion* [*La sospecha*]. Si se trata del plano de un rostro, evidentemente puede ser "objeto" de la mirada de otro personaje de la acción, pero por lo general el punto de vista es el del espectador por medio de la cámara. El primer plano sugiere, pues, un fuerte tensión mental en el personaje: esto sucede con los planos del rostro doloroso de Laura cada vez que se sumerge en el pasado (*Brief encounter* [*Breve encuentro*]) o los de Juana de Arco, víctima de la tortura moral que le infligen sus jueces en el film de Dreyer. La impresión de malestar o angustia se puede reforzar

[13] *Voyage à Purilia*, Gallimard, 1934, pág. 29. Hay aquí una anécdota que refiere Jean R. Debrix: "A unos campesinos del interior del norte de Africa se les proyectaba una película sobre higiene elemental del tracoma. En varias oportunidades, el realizador pasaba al primer plano para mostrar el modo como una mosca puede transmitir los gérmenes de esa enfermedad. La mayoría de los espectadores protestaban declarando, convencidos, que en su país nunca había habido moscas de semejante tamaño".

con un encuadre "anormal" (así, el fragmento del rostro de un personaje al pensar en el crimen que acaba de cometer), o mediante el uso de un primerísimo plano llamado *detalle* o *inserto* (el ojo de la joven mujer que besa al oficial herido de *Farewell to arms* [*Adiós a las armas*], el ojo del borracho de *The lost week-end* [*El perdido fin de semana*] sacado de su sueño alcohólico por el timbre del teléfono, la boca del héroe de *Och efter Skymming Kommer Mörker* [*Después del crepúsculo viene la noche*], cuando en lo peor de una de sus crisis suelta palabras incoherentes).

Los ángulos de toma

Cuando no están justificados directamente por una situación vinculada con la acción, los ángulos de toma excepcionales pueden adquirir un significado psicológico peculiar.

El contrapicado (el individuo es fotografiado de abajo hacia arriba: el objetivo está por debajo del nivel normal de la mirada) suele dar una impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo, pues aumenta a las personas y tiende a magnificarlas destacándolas en el cielo hasta aureolarlas con una nube.

En *El camino de la vida*, una vista en contrapicado de los muchachos que llevan rieles simboliza su alegría en el trabajo y la victoria que han logrado sobre sí mismos. Un ángulo análogo materializa el poder del capitalista Lebedev de *Konyets Sankt-Peterburga* [*El fin de San Petersburgo*], la superioridad moral y el genio militar de *Alejandro Nevsky*, la nobleza de los tres peones mejicanos injustamente condenados a muerte (*Que viva México*). Por último, *Der Letzte Mann* [*El último de los hombres*], portero de un gran hotel, ceñido en un rutilante uniforme, esá fotografiado en ligero contrapicado hasta el momento en que su rutina es más acentuada por ángulo inverso.

El *picado* (toma de arriba hacia abajo) tiende a empequeñecer al individuo, a aplastarlo moralmente bajándolo al nivel del suelo, y a hacer de él un objeto enviscado en un determinismo invencible y juguete de la fatalidad.

Encontramos un buen ejemplo de este efecto en *La sombra de una duda*: en el momento en que la joven descubre la

prueba de que su tío es un asesino, la cámara arranca bruscamente con un travelling hacia atrás y trepa hacia arriba: la visión que se consigue da la impresión perfecta del horror y del abatimiento que embargan entonces a la heroína. Un ejemplo mucho mejor, por ser más natural, vemos en *Roma, città aperta* [*Roma, ciudad abierta*]: la secuencia de la muerte de María está filmada desde un punto de vista normal, pero el plano preciso durante el cual la matan los alemanes está tomado desde el piso superior de un edificio, y la joven mujer que corre por la calle parece un frágil y minúsculo animal, en lucha contra un inevitable destino.

Tomado de *Le baron de l'Écluse* [*El barón de l'Écluse*], vemos un juego de escena que combina los dos ángulos en una aproximación significativa: Jean Gabin, muy seguro de sí, telefonea a un amigo para pedirle dinero prestado (está encuadrado en ligero contrapicado); lamentablemente, su amigo no está y la seguridad pronto da lugar al desaliento (un corto travelling vertical hacia arriba introduce un ligero picado muy evocador: el movimiento de cámara traduce de un modo muy notorio el derribamiento psicológico del personaje). Señalemos algunos excepcionales ejemplos de tomas verticales: en *L'argent* [*El dinero*], Marcel L'Herbier coloca su cámara en el techo del salón de la Bolsa y obtuvo un punto de vista bastante original sobre el bullicio de los especuladores; también hay un picado vertical, pero mucho más expresivo, en *Paradine case* [*El caso Paradine*], en momentos en que el abogado de la acusada, aniquilado por las confesiones de su cliente, acaba de reconocer su incompetencia y abandona la sala del tribunal en medio de un lúgubre silencio. En cambio, René Clair colocó la cámara en un contrapicado vertical bastante curioso, con lo que nos permitió observar la ropa interior antigua de una bailarina de 1925 (*Entreacto*); un punto de vista más interesante es el del héroe de *Vampyr* [*Vampiro*], transportado (en sueños) en un ataúd cuya tapa está provista de una ventanita, o el del protagonista de *Adiós a las armas*, transportado en una camilla mientras ve desfilar las bóvedas del convento transformado en hospital, así como los rostros que se inclinan sobre él. Ocurre también, sin embargo con mucho menor frecuencia, que la cámara se mueve no ya alrededor de su eje transversal sino entorno de su eje óptico: se logran así *encuadres inclinados*, pero estos efectos pueden entrar en la categoría de los ángulos.

Si bien se emplean subjetivamente, dan el punto de vista de alguien que no se encuentra en posición vertical. En 1924, en una película titulada *Le petit Jacques* [*El pequeño Juan*], un encuadre inclinado correspondía al punto de vista de un prisionero acostado que veía entrar en su celda al director de la prisión y a un guardia;[14] se encuentran efectos análogos en varias películas de Hitchcock, y en especial al principio de *Notorius*, cuando la imagen del policía se mueve en torno de su eje a medida que se aproxima a la heroína tendida en su cama.

El procedimiento, tratado objetivamente, puede tomar un sentido aun más interesante y expresivo: en *Oktjabre* [*Octubre*], unos soldados que disparan un cañón están tomados en un encuadre ligeramente inclinado (parecen estar en cuesta arriba) y en contrapicado, a tal nivel que el punto de vista que se consigue da una vigorosa impresión de esfuerzo físico y de capacidad.

Un encuadre inclinado también puede ser la herramienta de un chiste: un efecto así está dirigido a hacerle creer al espectador que Carlitos trepa por una costa muy empinada mientras arrastra un auto muy pesado al hombro (*Making a living* [*Ganarse la vida*]).

Por último, y esto es lo más interesante para nuestro tema, el encuadre inclinado puede tender a materializar ante los ojos de los espectadores una impresión que siente un personaje: en este caso, un trastorno, un desequilibrio moral.

Se pueden distinguir un punto de vista subjetivo (atribuido a un personaje de la acción) y un punto de vista objetivo (atribuido al espectador):

Punto de vista subjetivo: en el momento en que el asesino decide la muerte de su sobrina, un encuadre inclinado expresa el desasosiego del hombre que habrá de cometer un nuevo crimen para hacer desaparecer a ese molesto testigo (*La sombra de una duda*); cuando la heroína piensa en suicidarse, la fotografía se mueve y sólo vuelve a la posición horizontal cuando, una vez superada la crisis, los reflejos del tren bajo el cual

[14] *Cinéa-Ciné pour tous* (núm. del 8 y del 9 de marzo de 1924) habla del efecto del encuadre inclinado, insistiendo en su originalidad, a tal punto que podemos pensar que quizá se trate del primer empleo de este procedimiento.

quería tirarse se han apagado en su rostro extraviado (*Breve encuentro*); hay un efecto similar para expresar la intranquilidad de un hombre que teme ser acusado del asesinato de su mujer (*Strangers on a train* [*Extraños en un tren*]), y la de la trapecista, en momentos de lanzarse al vacío (*Lola Montes*).

Punto de vista objetivo: un encuadre inclinado (empleado permanentemente) está dirigido a hacerle sentir al espectador el malestar que surge del sórdido episodio del médico del aborto (*Carnet de bal* [*Carné de baile*]) o la inquietante presencia de un brujo que no retrocede ante el crimen (*Sortilèges* [*Sortilegios*]).

Por último, señalemos lo que se puede denominar *encuadre desordenado*, por el hecho de que el aparato es sacudido en todas las direcciones.

Punto de vista subjetivo: la agitación de la cámara proporciona la visión subjetiva de los personajes víctimas del tiroteo (*Bronenosets Potemkin* [*El acorazado Potemkin*]); dos hombres alcanzados por las balas tambalean y se caen de espaldas al ver todo dar vueltas (*La rose et le réséda* [*La rosa y la reseda*]); se empleó el mismo efecto para sugerir las sensaciones del joven soldado herido de muerte (*Letyat zhuravli* [*Cuando pasan las cigüeñas*]).

Punto de vista objetivo: en un viejo burlesco norteamericano, la cámara se agita violentamente para simular un terremoto; Gance, por querer mostrar a la Convención sacudida por la tormenta de las pasiones políticas, mueve su cámara como si la llevaran las olas desatadas en *Napoleón* y Clouzot señala, con un movimiento lateral, los eufóricos zigzags de Jo al volante de su camión, antes de su caída fatal en un barranco (*Le salaire de la peur* [*El salario del miedo*]). También moviendo la cámara se sugiere el cabeceo de un barco.

Veremos ahora algunos ejemplos en que el punto de vista subjetivo en cierto modo es objetividad. Un plano que representa a hombres que llevan con gran dificultad un pesado ataúd se agita con movimientos desordenados: sucede como si estos movimientos, que expresan la visión de estos hombres agobiados por el peso, se hubiesen transferido al punto de vista del espectador; el plano no representa ya al paisaje que ellos tienen ante sí sino su propia imagen; la "objetivación" que así se produce duplica la participación notoria del especta-

dor en el contenido de la imagen (*La caída de la casa Usher*); la cámara, movida por la onda de choque, traduce a la vez el pánico de la muchedumbre y la impresión subjetiva del espectador (*Metrópolis*).

Los movimientos de cámara

Antes de distinguir los distintos tipos de movimientos tratemos de precisar sus diversas funciones desde el punto de vista de la expresión cinematográfica:

A. *Acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento*: la cámara sigue a la diligencia que galopa (*Stagecoach* [*La diligencia*]) o al tren que se hunde en la noche (*Vivre pour vivre* [*Vivir por vivir*]).

B. *Creación de movimiento ilusorio en un objeto estático*: un travelling hacia adelante da la impresión de que la Fortaleza Volante se quebrara en la pista de despegue (*The best years of our lives* [*Los mejores años de nuestra vida*]).

C. *Descripción de un espacio o de una acción* con un contenido material o dramático único y unívoco: un travelling hacia atrás descubre de a poco el baile al aire libre (*Quatorze Juillet* [*14 de Julio*]); un travelling hacia adelante (aéreo) sobre una imponente y lujosa recepción mundana (*L'argent* [*El dinero*]); un travelling lateral y después hacia adelante, sobre las ruinas de Varsovia durante la insurrección (*Kanal* [*Kanal*]).

D. *Definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción* (entre dos personajes o entre un personaje y un objeto): puede haber una simple relación de coexistencia espacial pero también introducción de una sensación de amenaza o de peligro mediante un movimiento de cámara que va de un personaje amenazante o un personaje amenazado, pero con más frecuencia de un personaje impotente o desarmado hacia un personaje que está en situación de superioridad táctica, que ve sin ser visto, etc. (la muchacha revela a Carlitos que es la atracción principal del espectáculo; después la cámara muestra que el jefe los está espiando; en *Tsikr* [*El circo*] o hacia un objeto fuente o símbolo de peligro (dos recién casados felices, acodados en la pasarela de un transatlántico: la cámara retrocede y pone en campo una boya que lleva el nombre de

Titanic; *Cavalcade* [*Cabalgata*])[15] o para establecer un vínculo topográfico entre dos elementos de la acción: los dos fugitivos se creen perdidos en medio de la vegetación acuática, pero un travelling vertical nos muestra que están cerca del agua abierta (*African queen* [*La reina africana*]).

E. *Relieve dramático de un personaje o de un objeto*, destinados a desempeñar un papel importante en la consecución de la acción (travelling que encuadra en primer plano el rostro de Harry Lime, a quien todos creen muerto; en *The third man*, [*El tercer hombre*]; idéntico movimiento ante la vela que habrá de incendiar la cabaña de la ciega en *Genbaku no ko* [*Los niños de Hiroshima*] o que constituye una imagen choque (corto y rápido travelling que descubre una calavera naturalizada; en *The most dangerous game* [*El juego más peligroso*].

F. *Expresión subjetiva de la visión de un personaje en movimiento* (la entrada en el miserable campo de paso, vista desde el camión de los emigrantes; en *The grapes of wrath* [*Las viñas de la furia*]; la inquieta marcha de los personajes hacia la entrada del gimnasio lleno de cuervos; en *Los pájaros*).

G. *Expresión de la tensión mental de un personaje*: punto de vista *subjetivo* (travelling hacia adelante muy rápido, que expresa el pavor del tío asesino en momentos en que su sobrina lleva en el dedo el anillo que da pruebas del crimen; en *La sombra de una duda*), y punto de vista *objetivo* (travelling hacia adelante frente al rostro de Laura, cada vez que revive un episodio del pasado [*Breve encuentro*]).

Las tres primeras clases de funciones son puramente "descriptivas", es decir, que el movimiento de la cámara no tiene valor en calidad de tal sino sólo en cuanto a lo que permite mostrarle al espectador (este movimiento es puramente virtual en el caso de A y de B, y podría ser reemplazado por una serie de planos separados en el caso de C). Por el contrario, los cuatro primeros tipos tienen un valor "dramático", es decir, el movimiento mismo tiene un significado en calidad de tal y tiende a expresar, recalcándolo, un elemento material o psico-

[15] Los movimientos de cámara son uno de los procedimientos de creación del *suspenso* porque suscitan un sentimiento de espera (más o menos inquieta) de lo que la cámara va a descubrir al final de su trayectoria.

lógico llamado a desempeñar una función decisiva en el desarrollo de la acción.

Junto a estas funciones descriptiva y dramática podemos definir una tercera, evidenciada por las películas de Alain Resnais y de Jean-Luc Godard, a la que se podría denominar *función rítmica*. En *Sin aliento*, la cámara móvil en todo momento crea una especie de dinamización del espacio, que en vez de permanecer en un marco rígido se hace fluido y vívido: los personajes parecen arrastrados por una coreografía (casi se podría hablar de una *función coreográfica* de la cámara en la medida en que ésta baila); por otra parte, los incesantes movimientos de cámara, al modificar a cada momento el punto de vista del espectador sobre la escena, completan un papel un tanto análogo al del montaje y acaban por darle al film un ritmo propio que es uno de los elementos fundamentales de su estilo.[16]

En la obra de Resnais, tanto en *Hiroshima mon amour* [*Hiroshima mi amor*], *L'année dernière à Marienbad* [*El año pasado en Marienbad*], como en sus cortometrajes, los movimientos de cámara (sobre todo el *travelling hacia adelante*) a decir verdad no tienen (o por lo menos no en lo fundamental) una función descriptiva sino *de penetración*, ya en el mundo de un pintor (*Van Gogh*), ya en el recuerdo, en los arcanos de la memoria (*Nuit et brouillard* [*Noche y niebla*]); los travellings de Nevers en *Hiroshima mi amor*): por su carácter irrealista y casi onírico (es muy semejante a los movimientos que hacemos en nuestros sueños), el travelling completa y refuerza la función (análoga, en otros planos) de la música y del comentario dicho *en presente*; por último, los movimientos de cámara simplemente valen por su pura belleza, por la vívida y envolvente presencia que confieren al mundo material y por la intensidad irresistible de su lento y extenso desarrollo (los travellings por las calles de Hiroshima).

Podemos decir que hay una *función de encantamiento* de los movimientos de cámara, que en el plano sensorial (sensual) corresponde a los efectos del montaje rápido en el plano intelectual (cerebral).

16 No olvidemos que Ophüls, desde hacía ya mucho tiempo, era afecto a los movimientos envolventes de una cámara felina lanzada a una ronda incesante en torno de los personajes (*Madame de...*).

Podemos distinguir tres clases de movimientos de cámara: travelling, panorámica y trayectoria.

El *travelling* consiste en un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento.

El *travelling vertical* es bastante escaso y las más de las veces no tiene otra función más que la de acompañar a un personaje en movimiento: así, en *Riso amaro* [*Arroz amargo*], la cámara sigue a la "mondina" que escala el andamiaje desde el cual se precipitará; encontramos un movimiento más expresivo en *Citizen Kane* [*Ciudadano Kane*]: la cámara se eleva hacia arriba del escenario en momentos en que Susan canta y el alejamiento progresivo revela con crueldad la endeblez vocal de la cantante; después el aparato encuadra a dos maquinistas que expresan con un gesto inequívoco la poca admiración que les inspira el talento de la esposa de Kane.

Más interesantes (y excepcionales) son los travelling verticales en donde el eje óptico de la cámara no es ya horizontal sino vertical. En el caso del travelling hacia adelante, la cámara parece bajar en caída libre para expresar el punto de vista subjetivo de un personaje que se cae al vacío: un hombre que se cae desde lo alto de un faro (*Gardiens de phare* [*Guardianes de faro*]); una trapecista en un salto mortal (*Lola Montes*). Veamos un caso en que un movimiento semejante (pero virtual) expresa un contenido mental: un anciano, agobiado por la miseria, piensa en el suicidio, y como mira por la ventana, un rápido travelling hacia adelante en picado muestra en primer plano el pavimento (*Umberto D* [*Humberto D*]).

El travelling hacia atrás (de abajo hacia arriba) se asemeja a un efecto de picado que expresa el aniquilamiento moral del personaje: un adolescente se precipita hacia su novia pero su hermano, en lo alto de la escalera, le anuncia que ella murió: un rapidísimo travelling parece aplastarlo contra el suelo.

El *travelling lateral* más bien suele tener una función descriptiva: en *Jóvenes alegres*, de Alexandrov, la cámara recorre una playa colmada de veraneantes y descubre escenas muy curiosas, mientras que en la secuencia inicial de *Kanal*, la cámara acompaña muy detenidamente (durante tres minutos y medio) a los insurrectos que se dirigen por entre las ruinas a su nueva posición. Pero algo más subjetivo: *Tokyo monogatasi* [*Historias de Tokio*], un corto y lento travelling, excepcional en la obra de Ozu, dedicada al plano fijo, de pronto nos hace descubrir, en el recoveco de una pared, a la anciana pareja sentada en un banco: la cámara se detiene, entonces, como por discreción.

El *travelling hacia atrás* puede tener varios sentidos:

1. *Conclusión*: al término de *The crowd* [*La multitud*], la cámara se aleja de la pareja cuyo drama familiar se acaba de ver, y vuelve a insertar a los protagonistas entre la multitud de los espectadores de una sala cinematográfica; al final de *Le dernier métro* [*El último metro*], la cámara se aleja de los personajes y se cierra el telón: entonces nos damos cuenta de que estaban representando una obra teatral.

2. *Alejamiento en el espacio*: el marino achacoso visto por sus dos compañeros de repatriación desde el taxi que los lleva después que lo dejaron frente a su casa (*Los mejores años de nuestra vida*).

3. *Acompañamiento de un personaje que avanza* y cuyo rostro resulta dramáticamente importante que permanezca visible: al final de *Les portes de la nuit* [*Las puertas de la noche*] un travelling hacia atrás permite conservar en primer plano el rostro de Diego, afligido por el final trágico de su amor.

4. *Despreocupación psicológica*: el hermoso efecto final de *Los inútiles* (serie de travellings hacia atrás sobre los personajes dormidos) simboliza el atascamiento moral en que estaba la vida de parásito estéril del joven Moraldo.

5. *Impresión de soledad, de abrumamiento, de impotencia y de muerte*: el travelling final de *Hon dansade in Sommar* [*Ella sólo bailó un verano*] sobre el muchacho desesperado por la muerte de su amada; el de (*Les parents terribles* [*Los padres terribles*]), que sugiere la partida de la caravana hacia nuevas aventuras; el de *Une si jolie petite plage* [*Una playa tan bonita*]) sobre los dos personajes absorbidos poco a poco por la superficie desértica de la playa a semejanza de su miseria moral; el de *Der blaue Engel* [*El ángel azul*] sobre el viejo profesor muerto de desesperación y vergüenza en la cátedra que había dejado en un momento de locura, o incluso el conmovedor travelling hacia atrás sobre el río punteado por las gotas de lluvia en *Une partie de campagne* [*Una excursión al campo*], movimiento que por su lentitud insistente y la tristeza del contenido expresa hasta la angustia la nostalgia de una dicha imposible.

Por último, hay que estudiar con un poco más de detenimiento el *travelling hacia adelante*, que es con mucho el más interesante, tal vez porque es el más natural: corresponde, en efecto, al punto de vista de un personaje que avan-

za o bien a la proyección de la mirada hacia un centro de interés.

Recordemos a título informativo el travelling hacia adelante justificado por un empleo *subjetivo* de la cámara (*La dama del lago*). Hemos visto que también se puede tratar, de un modo excepcional, del punto de vista de un animal (un toro en la *Línea general*) o incluso de una cosa (una bola de nieve en *Napoleón*). Una vez planteado esto, veamos ahora diversas funciones expresivas del travelling hacia adelante:

1. *Introducción*: el movimiento nos inserta en el mundo donde se habrá de desarrollar la acción; el largo travelling hacia adelante sobre la carretera a orillas del Po durante la ficha técnica de *Obsesión* o el comienzo de *The set-up* [*La organización*], en que la cámara, partiendo de un plano general, llega a encuadrar al boxeador que duerme en su cuarto.

2. *Descripción de un espacio material*: la fisura de los rieles vista desde adelante de la locomotora (*La bête humaine* [*La bestia humana*]), el paisaje visto desde el tranvía que baja a través del bosque hasta la gran ciudad (*L'aurore* [*La aurora*]), o el largo travelling en la trinchera llena de soldados a la espera de la señal de ataque (*Pahts of glory* [*Caminos de gloria*]).

3. *Relieve de un elemento dramático importante* a lo largo del travelling que encuadra, en el trineo echado en la caldera, la palabra "Rosebud", cuyo significado se ha buscado en vano a lo largo de toda la película (*Ciudadano Kane*); el travelling *que reencuadra* al cadáver de la deportada que acaba de echarse a la alambrada de púas electrificada (en *Kapo*).[17]

4. *Paso a la interioridad*: introducción de la representación objetiva del sueño (el chico se ve en sueños capturando a *Crin blanc* [*Crin blanca*]; del recuerdo (el borracho que revive ciertos momentos de su degradación (*El perdido fin de semana*); la carrera casi onírica del auto por la carretera, que es como un ascenso por el tiempo antes del comienzo del relato (*Partir revenir* [*Irse volver*]).

[17] Este movimiento de cámara suscitó la ira de Jacques Rivette, que tituló *De l'abjection* [*Sobre la abyección*] la crítica en que citaba la famosa fórmula de Godard —"Los travellings son una cuestión de moral"— y concluía: "El cineasta juzga lo que muestra y es juzgado por el modo como lo muestra" (*Cahiers du cinéma*, nº 120, junio de 1961).

5. Por último, y esta función es quizá la más interesante, el travelling hacia adelante *expresa, objetiviza y materializa la tensión mental* (sensación, sentimiento, deseo, idea violentos y súbitos) *de un personaje*. Podemos distinguir tres usos distintos del movimiento en esta perspectiva:

—en primer lugar, un proceso que yo llamaría *objetivo* porque la cámara no adopta el punto de vista del personaje sino el virtual, del espectador. Así, un travelling muy rápido encuadra el rostro enloquecido del rico campesino Bonfiglio cuando ve delante de su casa, con un fusil en mano, al pastor que él había mandado a prisión después de robarle sus animales (*Non c'è pace tra gli ulivi* [*No hay paz entre los olivos*]); el mismo efecto (en una película muda), que lleva al primer plano la boca de una mujer que pide socorro (*El gato y el canario*); el comisario trata de recordar con qué otro crimen tenían que ver los cigarrillos Ariston: tres cortos travellings hacia adelante, con interrupciones, hacia su rostro, parecen corresponder a la evolución de un recuerdo (*M* [*El maldito*]);

—proceso *subjetivo*: la cámara reemplaza exactamente a la mirada del personaje cuyo contenido mental hay que expresar. El travelling se llamará "realista" si el personaje avanza: en *La sombra de una duda* un travelling hacia adelante muestra el punto de vista de la muchacha que, al verse en peligro, escudriña el rostro hostil de su tío avanzando hacia él (la sensación de angustia se refuerza aun más con un efecto de contrapicado, en detrimento de la muchacha: el tío se encuentra en lo alto de una escalinata);

—finalmente, llamaría *subjetivo no realista* a un travelling que, estando inmóvil el personaje-sujeto, expresará de alguna manera la "proyección" de la mirada, el movimiento de la atención y de la tensión mental del héroe hacia un objeto cuya percepción contiene para él una importancia dramática considerable, que puede convertirse en una cuestión de vida o muerte. Este uso de la cámara nos ha proporcionado algunos de los efectos más admirablemente expresivos del lenguaje cinematográfico: se puede apreciar en el famoso *Blackmail* [*Chantaje*] de Hitchcock, en el que un travelling velocísimo que encuadra en primer plano el rostro de un muerto expresa la súbita revelación que tiene el policía acerca de que el asesino no es sino su propia novia, de quien acaba de encontrar un guante olvidado por ella en el cuarto;

—en *14 de Julio*, Anna, desamparada por la muerte repentina de su madre, se precipita por la ventana y llama a su amigo Jean, que vive en la casa de enfrente: al materializar el llamado desesperado de la muchacha, la cámara cruza la calle y muestra en primer plano la cama vacía en la habitación del muchacho; el momento en que la heroína de *The rains came* [*Llegaron las lluvias*] comprende con terror que acaba de tomar del vaso de una tífica, la cámara da hacia adelante un salto prodigioso que lleva al primer plano el vaso fatal, brillante en la penumbra.

La *panorámica* consiste en una rotación de la cámara en torno de su eje vertical u horizontal (transversal), sin desplazamiento del aparato. Digamos, a título informativo, que se suele justificar por la necesidad de seguir a un personaje o un vehículo en movimiento; distinguiría tres tipos principales de panorámicas:

—las panorámicas puramente *descriptivas*, que tienen por objeto explorar un espacio: a menudo tienen una función introductoria o conclusiva (véanse las panorámicas del barrio de Stalingrad en París, al comienzo y al final de *Las puertas de la noche*), o bien evocan la exploración con la mirada de un personaje que da una ojeada (en cuyo caso comienzan o terminan en el rosro del testigo: la maestra mira las ruinas de la ciudad en *Los niños de Hiroshima*; el prisionero repatriado ante las ruinas de su casa en *Le bandit* [*El bandido*]);

—las panorámicas *expresivas* se fundan en una especie de trucaje, en un uso no realista de la cámara, destinado a sugerir una sensación o una idea: de este modo, las panorámicas circulares que sugieren la embriaguez del viejo en la boda de su hija (*El último de los hombres*); el vértigo de los bailarines (*El camino de la vida*) o el pánico de una multitud después de un asesinato o la agitación de un hombre víctima de la obsesión del suicidio: mientras que gira sobre sí mismo, la cámara da vueltas a su alrededor, con lo que añade su propio vértigo físico a la turbación psicológica del personaje (*Le feu follet* [*Fuego fatuo*]);

—las panorámicas que llamaría *dramáticas* son mucho más interesantes, pues desempeñan un papel directo en el relato. Tienen por objeto establecer relaciones espaciales, ya entre un individuo que mira y la escena o el objeto mirados, ya

entre uno o varios individuos, por un lado, y uno u otros varios que observan, por otro: en tal caso el movimiento introduce una sensación de amenaza, hostilidad, superioridad táctica (ver sin ser visto, por ejemplo) por parte de aquel o aquellos a quienes se dirige la cámara en segundo lugar. Además del ejemplo de *El circo*, citado al comienzo de este capítulo, encontramos otro famoso en *La diligencia*, cuando la cámara, colocada en lo alto de una cresta rocosa, luego de seguir a la diligencia que va por el valle, se dirige de pronto a un grupo cercano de pieles rojas que se prepara para una emboscada. Vemos el procedimiento análogo en *La sombra de una duda*, en donde la cámara deja a los dos policías que vuelven frustrados, para encuadrar al hombre que buscan y que los acecha después de habérseles escapado: en ambos ejemplos un efecto de picado parece aumentar la impotencia de la diligencia, por un lado, y la de los policías, por otro.

La *trayectoria*, por último, combinación indeterminada del travelling y de la panorámica, efectuada según las necesidades con ayuda de una grúa, es un movimiento bastante excepcional y —por lo general— demasiado poco natural para integrarse por completo al relato, si es puramente descriptivo. Es el caso de una trayectoria que se encuentra en *Caccia tragica* [*Caza trágica*]: la cámara sigue a Michele, cuya novia ha sido raptada por los bandidos; luego salta hacia arriba, descubre en un plano general la cooperativa en la que acaba de sonar la alarma y vuelve a bajar para encuadrar a Michele y al director en primer plano.

La trayectoria, colocada al principio de un film, suele tener la función de introducir al espectador en el mundo que ella describe con mayor o menor insistencia (véase los genéricos de *Le diable au corps* [*El diablo en el cuerpo*], de *Il Cristo proibito* [*El Cristo prohibido*] o de *Odd man out* [*Un extraño en libertad*] sobrestampados en los paisajes en los que transcurre la acción, vistos desde un avión).

Pero citemos algunas trayectorias cuyo vigor expresivo merece que se resalte. En primer lugar recordaré la famosa de *Lo notorio* de Hitchcock: la cámara, partiendo de un plano general en picado sobre un vestíbulo, desciende dando vueltas para alcanzar el primer plano de una llavecita que la heroína tiene en la mano y cuya extrema importancia en la acción es señalada por el movimiento de cámara.

Le crime de M. Lange [*El crimen del Sr. Lange*] contiene una trayectoria impresionante para la época: la cámara, colocada fuera de la casa, nos muestra a Lange tomando un revólver, y después lo sigue cuando atraviesa el taller de la imprenta, baja la escalera y sale al patio del edificio para encontrar y matar al innoble Batala "resucitado" con el único fin de apoderarse de los beneficios de la cooperativa; aquí el largo movimiento de cámara expresa vigorosamente la marcha irresistible de los acontecimientos, la voluntad lúcida y resuelta de Lange de hacer justicia por su propia mano. Esta trayectoria comprende un movimiento desacostumbrado que es famoso: la cámara deja por un instante Lange, que cruza el patio, y hace una panorámica del lado opuesto a él volviéndolo a encuadrar cuando llega ante Batala; interrogado sobre este efecto tan peculiar, Renoir me respondió que estaba destinado "a recordar el marco de la acción". *El caso Paradine* incluye una trayectoria muy espectacular en la secuencia del tribunal: la cámara gira en torno de la joven mujer culpada del asesinato de su marido, que está sentada en el banquillo de los acusados, para filmarla al mismo tiempo que al ayuda de cámara de la víctima, que recorre la sala para llegar a la barandilla de los testigos; me parece que en esta voluntad de conservar durante un largo lapso a los protagonistas en el mismo cuadro podemos ver, además de la preocupación por poner en primer plano el rostro de la mujer, en el cual se puede observar una expresión de intranquilidad constante, el deseo de Hitchcock de sugerir la existencia entre ellos de una relación aún indefinible pero que la continuación de la película pondrá en evidencia, y el de hacer sentir cómo están vinculados el uno con el otro en esta aventura. Encontramos un movimiento un tanto análogo en *Hamlet*, en momentos en que los cómicos ambulantes ineterpretan la obra que habrá de desenmascarar al rey asesino: la cámara, aunque dirigida a los actores, efectúa en torno de la sala varios movimientos de vaivén semicircular y descubre a cada momento, en primer plano, elementos dramáticos nuevos: creciente terror del rey, sensación satánica de triunfo en Hamlet, curiosidad cada vez más nítida de Horacio y los demás asistentes respecto de la conducta del rey.

También hay un bellísimo efecto en *La aurora* cuando el hombre, de noche, va a encontrarse con la extranjera de la que se ha enamorado: primero, la cámara lo sigue con detenimiento y luego lo abandona; al avanzar rápidamente por el campo iluminado por la luna, descubre a la mujer que espera, antes que el hombre la haya encontrado; la lentitud y la audaz complicación del movimiento recalcan la importancia de este encuentro (en el cual se decidirá la muerte de la joven esposa) y la prisa de la cámara traduce la impaciencia del hombre por encontrarse con su amada. Por último, recordaré una trayectoria que se encuentra en *Das Testament des Dr. Mabuse* [*El testamento del Dr. Mabuse*], en su secuencia inicial, que es una de las

más extraordinarias de la historia del cine: la escena se desarrolla en una especie de cobertizo lleno de los más variados objetos, mientras que de un local vecino llega el ensordecedor estrépito de una máquina supuestamente demoníaca; la cámara avanza con lentitud, explorando el decorado, mostrando en detalle los objetos amontonados y hurgando en los recovecos, y después, con un breve y rápido movimiento, descubre a un hombre al acecho tras una caja, y cuyo rostro esá marcado por el terror: Fritz Lang ha transferido audazmente al espectador-cámara la sorpresa del hombre de verse descubierto (virtualmente, mediante la cámara) y su angustia (real), ante la idea de ser descubierto por aquellos ante quienes trata de disimular su presencia. Pero en *Madame de...* [*Señora de...*] se encuentra un efecto mucho más elaborado: una larga trayectoria con sucesión de espacios distintos y de temporalidades sucesivas (por medio de fundidos encadenados); la continuidad dramática queda asegurada por el diálogo.

Estos complejos y sutiles movimientos de cámara pueden ser bellísimos cuando, como en los ejemplos anteriores, están cargados de significado. Si sólo son una demostración de virtuosismo, casi no tienen más valor que lo anecdótico: tal es el caso de la sorprendente trayectoria que da comienzo a *Jóvenes alegres* y que quizá sea la más larga de la historia del cine: la cámara gira durante cuatro minutos para seguir al pastor de magnífica voz que conduce su rebaño. El ejemplo más famoso de virtuosismo gratuito es seguramente el de *Yo soy Cuba*: la cámara (manejada por el desaparecido Serguei Urusevsky) sale de un cuarto por la ventana, desciende por el edificio, se sumerge en una piscina por entre los nadadores y vuelve a salir a la terraza vecina, en un movimiento ininterrumpido de varios minutos.

Este análisis de la función creadora de la cámara es la continuación lógica del capítulo anterior y constituye un estudio práctico de la imagen, entendida como un elemento básico del lenguaje cinematográfico. Pone de relieve la evolución progresiva de la imagen, desde el estatismo hasta el dinamismo. La etapas sucesivas del descubrimiento de los procedimientos fílmicos de expresión corresponden, claro está, a una liberación cada vez más profunda de las trabas del enfoque teatral y a la instauración de una visión cada vez más específicamente cinematrográfica.

Podemos hablar a la vez de una *estructura plástica* de la imagen, concepto estático en la medida en que la imagen, al

comienzo, se asemeja a un cuadro o a un grabado, y de una *estructura dinámica* porque asistimos a una dinamización progresiva del punto de vista: ángulos inhabituales, primeros planos, movimientos de cámara, profundidad de campo (sobre ésta ya volveremos a hablar).

Pero no podríamos insistir demasiado en que la pantalla define un espacio privilegiado cuyo marco debe ser puramente virtual y debe ser una apertura hacia la realidad y no una prisión cuadrangular: el espectador jamás debe olvidar que el resto de la realidad continúa existiendo, por otra parte, y que en cualquier momento puede entrar en el campo de la cámara;[18] el estatismo y la rigidez de la composición interna de la imagen son peligrosos enemigos de la ósmosis dialéctica que debe existir entre ella y la totalidad del mundo dramático.

Por último, no habrá de olvidar que la imagen no puede considerarse sólo *en sí misma* sino que se coloca por fuerza en una continuidad: llegamos así a la importantísima noción de *montaje*, que más adelante será objeto de un extenso análisis.[19]

[18] Por ejemplo, cuando el encuadre le sugiere con gran fuerza al espectador que tal puerta o tal ventana sólo forman parte del decorado pero que alguien o algo (benéfico o maléfico, de allí el *suspenso*) va a entrar o aparecer: el chico que surge a un lado de su madre (*El chico*), la Bestia con la nariz en el vidrio, antes de raptar a la Bella (*King Kong*).

[19] Se podría definir una posición *neutra* de los distintos elementos del lenguaje cinematográfico, entre lo *descriptivo* y lo *expresivo*, entre lo *objetivo* y lo *subjetivo*. El plano de duración media (unos 10 segundos) no tiene ningún significado especial como tal (independientemente de su contenido): de este lado (plano corto, flash) y más allá (plano largo) de esa duración media, añade una tonalidad nueva al contenido figurativo de la imagen, según hemos visto. El plano filmado a una distancia media (llamado justamente *plano medio*) también tiene un valor neutro: de este lado (primer plano, inclusión) y más allá de esta distancia (plano general), adquiere un valor expresivo suplementario. Del mismo modo, en lo que se refiere a la movilidad de la cámara, podemos admitir que los movimientos lentos son puramente descriptivos: por el contrario, de este lado (plano fijo) y más allá (movimientos rápidos), el comportamiento de la cámara introduce una dramatización nueva. Dicho de otra manera, cuando la cámara ofrece un punto de vista distinto del que habitualmente tenemos sobre el mundo, de un modo auténtico (y sólo entonces) ocurre el nacimiento del *lenguaje cinematográfico* propiamente dicho.

3

Los elementos fílmicos no específicos

En este capítulo se analiza una serie de elementos materiales que participan de la creación de la imagen y del mundo fílmicos tal como aparecen en la pantalla.

Se llaman *no específicos* porque no pertenecen exactamente al arte cinematográfico y son usados por otras artes (teatro, pintura).

La iluminación

Constituye un factor decisivo de la creación de la expresividad de la imagen. Sin embargo, su importancia no es apreciada en su valor, y su papel, ante el espectador no advertido, no se manifiesta en forma directa, pues contribuye en especial a crear la "atmósfera", elemento que se analiza con gran dificultad; por otra parte, las películas actuales en su mayoría manifiestan una gran preocupación por la verdad en la iluminación y una sana concepción del realismo tiende a suprimir su uso exacerbado y melodramático.

De la iluminación (natural por definición, al menos en teoría) de las escenas rodadas en "exteriores" diré unas pocas palabras: digo "en teoría", pues la mayor parte de las escenas de día están rodadas con el apoyo de proyectores o pantallas reflectoras. Hay que señalar en especial el carácter absolutamente antinatural de las escenas nocturnas: suelen estar iluminadas con mucho brillo incluso cuando la narración no contiene con toda evidencia ninguna fuente luminosa. En *Touchez pas au grisbi* [*No toquéis el parné*], por ejemplo, la batalla nocturna entre las dos bandas rivales está brillantemente iluminada mientras ocurre en pleno campo. Este irrealismo,

claro está, tiene razones técnicas imperiosas (es menester que la película quede impresa; señalemos que las actuales películas ultrasensibles permiten rodar escenas nocturnas en condiciones mucho menos realistas), pero también se justifica por la voluntad de lograr una fotografía bien contrastada y de ajustar los blancos y los negros con hábiles efectos: la fotogenia de la luz es una fuente fecunda y legítima de prestigio artístico para una película, y en definitiva es preferible una iluminación artificial, estéticamente hablando, a una iluminación verosímil pero deficiente.

En la iluminación de las escenas interiores el operador dispone de mayor libertad creativa. En este tipo de iluminación, al no obedecer a leyes naturales (quiero decir: sometidas al determinismo de la naturaleza), casi no hay límite de verosimilitud alguno que se oponga a la imaginación del creador. "La iluminación —escribe Ernest Lindgren— sirve para definir y modelar las siluetas y los planos de los objetos, crear la sensación de profundidad espacial y producir una atmósfera emocional y hasta algunos efectos dramáticos."[1]

Al principio, y mientras las películas se filmaban al aire libre o en estudios cerrados con cristales, las posibilidades expresivas de la luz artificial se desconocieron por completo. Cuando se la empezó a emplear, hacia 1910, en Francia, Dinamarca y en los Estados Unidos, se hizo casi exclusivamente de acuerdo con consideraciones de verosimilitud material. Parece que el auténtico descubrimiento de los efectos psicológicos y dramáticos de la luz datan de *The cheat* [*El fraude*] (1915): en este oscuro drama pasional y de celos, las luces violentas que recortan las sombras intervienen como factor de dramatización.

Sin embargo, hay que buscar el origen de esa magia de la luz, cuya tradición aún se perpetúa en nuestros días —especialmente en el cine norteamericano, enriquecido por el aporte que hicieron realizadores de origen germano, tales como Fritz Lang, Sternberg o Siodmak, y muchos operadores— en la escuela alemana.[2] Lotte Eisner señala la influencia considerable

[1] *The art of the film*, pág. 124.

[2] El expresionismo y el Kammerspiel se caracterizan por "el uso expresivo de la luz" (véase G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*).

del célebre hombre de teatro alemán, Max Reinhardt, en el joven cine de la otra margen del Rin, pero hace hincapié en una larga tradición germánica: "El alma faustiana del nórdico se vuelca a los espacios brumosos, mientras que Reinhardt forja su mundo mágico con ayuda de la luz: la oscuridad sirve sólo de cincel. En esto reside la doble herencia del cine alemán".[3] Una obra como *La noche de San Silvestre* (1923) representa el apogeo de esta "stimmung" del claroscuro, tan típico del período mudo alemán: Lotte Eisner apunta que el guionista Carl Mayer para cada plano había definido con mucha precisión los tipos de iluminación que podían crear una atmósfera; la acción se desarrolla enteramente de noche, en el salón ahumado y parcamente iluminado de una taberna popular: la unidad de tiempo (unas horas), de lugar (casi total: la taberna, la vivienda de los dueños, excepcionales exteriores de la calle, con las ventanas de un gran hotel brillantemente iluminadas), de acción, de tonalidad física (la noche) y fisiológica (pesimismo, fatalidad), todo hace de este film un notable logro de "realización ambiental".

Volvemos a encontrar esta tendencia en gran parte de la producción norteamericana. Sin hablar de Ford y de Lang en la preguerra, toda la escuela de posguerra del "cine negro" y del cine "realista" (inaugurada simultáneamente en 1941 por *The maltese falcon* [*El halcón maltés*] y *Ciudadano Kane* pero cuyo verdadero comienzo data de 1944-45) está obsesionada por los problemas de la luz y los resuelve de un modo "expresionista". El profundo pesimismo del cine norteamericano (al menos en las películas que se creen lúcidas y conscientes) lo conduce a escoger circunstancias y decorados de tonalidad trágica: la noche, que además de su simbolismo permite al operador una total libertad de composición luminosa. Un caso típico es el de *Cross fire* [*Fuego cruzado*], que se desarrolla totalmente de noche y en el que las lámparas de mucho voltaje deshumanizan los rostros y recortan las superficies en manchas brillantes u oscuras: este empleo abusivo de la luz contribuye en gran medida a crear la sensación de un malestar agobiante que baña al drama. Del mismo modo, un film como *The killers* [*Los asesinos*], en el cual las luces participan directamente de

[3] *L'écran démoniaque*, pág. 32.

la violencia de la acción mediante una especie de animalización de los seres y de las cosas, es característico de este estilo "germánico" que no sólo se encuentra en Welles, Huston, Dmytryk y Siodmak sino también en obras de Dassin, Robson, Kazan y Wilder. Tampoco Europa se sustrajo a esta influencia de retorno, y una película tal como *El tercer hombre* brinda un buen ejemplo de esto, llevado hasta la caricatura involuntaria, aunque en Alemania, Staudte ya reflejaba con mucha naturalidad en *Die Mörder sind unter uns* [*Los asesinos están entre nosotros*] la gran tradición del claroscuro germánico.

Con el uso de fuentes luminosas anormales o excepcionales se pueden crear los más diversos efectos. Tenemos un buen ejemplo en la secuencia inicial de *Ciudadano Kane*, en momentos en que la sala de proyección en la que discuten los redactores del periódico informativo aparece sólo iluminada por el rayo de luz que proviene de la cabina del operador; el jefe de redacción tiene la cabeza a oscuras por completo, mientras que sus colaboradores aparecen violentamente iluminados; después, en otro plano, todas las siluetas se marcan en la pantalla como otras tantas sombras chinescas.

El uso de las sombras proyectadas asimismo se puso de moda con el expresionismo. Pueden tener un significado elíptico y constituir un poderoso factor de angustia ante lo desconocido amenazador que dejan entrever: así, en *Scarface*, la silueta del asesino que avanza hacia la impotente víctima, o bien la sombra de *El maldito* que se perfila en el cartel que pone precio a su cabeza. Pero también pueden contener un valor simbólico, y este aspecto es mucho más interesante; la sombra de Napoleón triunfante se destaca sobre un mapa de Europa *Mary Walewska* [*María Walewska*], mientras que la de Kane sobre el rostro de Susan simboliza la impotencia de la joven mujer para resistir a la voluntad de su tiránico esposo. Unas palabras más acerca del uso de fuentes luminosas móviles que permiten producir efectos especialmente vigorosos: en *The wind* [*El viento*] de Sjöström, una lámpara agitada continuamente por la tormenta anima a los objetos con una vida fantasmal e ilumina con siniestros centelleos el rostro horrorizado de Lilian Gish; vemos el mismo procedimiento en *Le corbeau* [El cuervo], pero voluntario, y el efecto que con él se consigue es una demostración práctica de la relatividad de

la verdad; en *Ann Karenine* [*Ana Karenina*] y *Breve encuentro*, los reflejos de las luces de un tren sobre el rostro de dos mujeres decididas a suicidarse sugieren admirablemente la lucha trágica que libran en ellas el hastío mortal y el deseo de vivir.

No obstante hay que señalar la reacción *antiexpresionista* manifestada por el neorrealismo italiano en materia de iluminación: desde 1944-45, los films italianos vuelven a dar realce a las luces uniformes y poco contrastadas del tipo de los "noticiarios" y manifiestan un rechazo por la dramatización artificial de la luz.

Al final de este capítulo me parece que podríamos ampliar un poco el tema y evocar creencias tan viejas como la humanidad. Esta función diabólica y misteriosa de las sombras, ¿acaso no se funda en la angustia atávica del hombre frente a la oscuridad? La pantalla parece volver a dar vida a todos los mitos milenarios de la lucha del hombre contra las tinieblas y sus misterios, del enfrentamiento eterno entre el bien y el mal. Por otra parte, la predilección de los realizadores por las luces violentas y las sombras profundas parece tener su origen en el hecho de que *se encuentran recreados en la pantalla las condiciones y el ambiente mismos del espectáculo cinematrográfico:* oscuridad, fascinación por la luz, mundo cerrado y protector, ese clima maravilloso e infantill que constituye el cuadro, esencialmente regresivo (o sea, vuelto hacia la interioridad y la contemplación) de la hipnosis fílmica.

El vestuario

Del mismo modo que la iluminación o los diálogos, forma parte del arsenal de los medios fílmicos de expresión. Su uso en el cine no es, en lo fundamental, distinto del que le da el teatro, aunque por lo general es más realista y menos simbólico en la pantalla que en el escenario, en virtud de la vocación misma del séptimo arte.

"En una película, escribe Lotte Eisner, el traje nunca es un elemento artístico aislado. Hay que considerarlo respecto de cierto estilo de realización, para que su efecto pueda acrecentarse o disminuir. Se habrá de destacar desde el fondo de los distintos decorados para valorizar movimientos y posturas

de los personajes, según el talante y la expresión de éstos. Pondrá su nota, mediante la armonía o el contraste, en el grupo de actores y en la totalidad de un plano. También, con tal o cual tipo de iluminación podrá ser ajustado, realzado por la luz o borrado por las sombras",[4] Claude Autant-Lara, que fue diseñador de vestuario antes de convertirse en director, apunta que "el sastre de cine debe vestir a caracteres" y Jacques Manuel escribe, por su parte: "Toda ropa, en la pantalla, es un figurín, pues al despersonalizar al actor caracteriza al 'héroe'... Si quisiéramos considerar al cine como un ojo indiscreto que ronda en torno del hombre, que capta sus actitudes, sus movimientos y sus emociones, hay que reconocer que la ropa es, por cierto, lo que está más cerca del individuo y lo que, al tomar su forma, lo embellece o, por el contrario, lo distingue y confirma su personalidad".[5]

Se pueden definir tres tipos de ropa en cine:

1. *Realista*: conforme a la realidad histórica, al menos en las películas en que el sastre se remite a documentos de época y hace que tenga prioridad la preocupación por la exactitud antes que las exigencias de indumentaria de los astros. Citemos, como ejemplo de reconstrucción pormenorizada, *La kermesse héroïque* [*La quermés heroica*].

2. *Pararrealista*: aquella para la cual el sastre se ha inspirado en la moda de época pero ha procedido a una estilización. (Ejemplos: Los *Nibelungos*, *La pasión de Juana de Arco*, *Dies israe* [*Días de ira*], *Iván el Terrible*, *Det sjund inseglet* [*El séptimo sello*]. La preocupación por el *estilo* y la belleza está por encima del de la exactitud lisa y llana: los trajes poseen, pues, una elegancia intemporal; *Romeo y Julieta* de Cukor, *Otelo* de Welles, *Los siete samurais*, *Marguerite de la nuit* [*Margarita de la noche*].

3. *Simbólica*: la exactitud histórica no tiene importancia y el traje tiene antes que nada la misión de traducir simbólica-

[4] *Revue du cinéma*, núm. sobre el vestuario, 1949, pág. 68.
[5] *Id.*, págs. 3 y 4.

mente caracteres, tipos sociales o estados de ánimo; pensemos en este verso de Víctor Hugo:

"Vêtu de probité candide et de lin blanc".

["Vestido de probidad cándida y de lino blanco]".

Vemos, por ejemplo, los severos uniformes de esclavos de los trabajadores de *Metrópolis*, los andrajos pintorescamente desastrados de los mendigos de *Dreigroschenoper* [*La ópera de de tres centavos*], la cruel blancura de los ricos uniformes de los caballeros teutones de *Alejandro Nevsky*.

Podemos ver también la impecable indumentaria de Max Linder, salidor elegante y de fortuna; la ropa ajada y lastimosa de Charlot, paria siempre hostigado; el atractivo y sugestivo atavío de la mujer fatal (*El ángel azul*, *The devil is a woman* [*El diablo es una mujer*], *Gilda* [*Gilda*]).

A veces el traje cumple una función directamente simbólica en la acción; por ejemplo, el rutilante uniforme del portero de *El último de los hombres* que robará una tarde, luego que se lo hubiesen sacado, para asistir de un modo admirable a la boda de su hija, o el abrigo para el cual vive y muere, sin haber tenido tiempo siquiera de gozar de él, el miserable empleado del film de Lattuada, basado en la obra de Gogol. Por último hay que destacar que gracias al color el sastre puede crear efectos psicológicos muy significativos, uno de los cuales nos es descrito por Anne Souriau: la evolución sentimental del personaje de Marion (de *Robin des bois* [*Robin de los bosques*]), que perteneciendo primero al partido de Ginsbourne y vestida como él, de rojo, poco a poco se asimila a Robin y, por una especie de mimetismo del traje, acabará vestida con tonos claros con predominio del verde, como el héroe popular.[6]

Los decorados

Los decorados (o el decorado) tienen mucha más importancia en el cine que en el teatro. Una obra se puede interpretar perfectamente con un decorado en extremo esquemático e incluso delante de un simple telón, mientras que se espera menos una acción cinematográfica fuera de un marco real y au-

[6] *L'univers filmique*, págs. 95-6.

téntico: el realismo que se apega a lo filmado parece apelar por fuerza al realismo del marco y del entorno.

En cine, el concepto de *decorado* comprende tanto los paisajes naturales como las construcciones humanas.

Sean de *interiores* o de *exteriores*, pueden ser *reales* (preexistir al rodaje de la película) o *construidos* en un estudio (dentro del estudio o al aire libre, en sus dependencias).

Se construyen los decorados en un estudio por verosimilitud histórica (*Ben Hur, Alejandro Nevsky, Notre Dame de Paris* [*Nuestra Señora de París*], *Les enfants du paradis* [*Los niños del paraíso*], *Gervaise*), por razones de economía, (por ejemplo, en contra de las apariencias, costaba menos reconstruir en estudio una parte de la estación metropolitana de Barbès que ir a filmar al lugar, en *Las puertas de la noche*).

Pero también se construyen los decorados por una intención de simbolismo, por un deseo de estilización y de significación: *El gabinete del Dr. Caligari, Metrópolis, La aurora, La pasión de Juana de Arco, Le notti bianche* [*Noches blancas*], *Barry Lindon, Perceval le Gallois* [*El galo Perceval*], *La vie est un roman* [*La vida es una novela*], *One from the heart* [*Uno desde el corazón*], y la mayoría de los films de Clair, Carné, Stroheim y Sternberg.

Se puede definir una determinada cantidad de conceptos generales sobre el decorado:

1. *Realista*: es, por ejemplo, el de Renoir, y de la mayor parte de los realizadores soviéticos y norteamericanos. Según este enfoque, el decorado no tiene más implicancia que su materialidad misma y sólo significa lo que es.

2. *Impresionista*: el decorado (el paisaje) se elige con arreglo a la dominante psicológica de la acción;[7] condiciona y refleja a la vez el drama de los personajes; es el *paisaje-estado de ánimo* tan caro a los románticos. Como ejemplo, veamos algu-

[7] En virtud de un simbolismo a veces bastante elemental. Veamos un pequeño catálogo de los decorados y su significado psicológico: mar y playa (voluptuosidad, libertad, exaltación, nostalgia), montaña (pureza, nobleza), desierto (soledad, desesperación), lluvia (tristeza), nieve (pureza, crueldad). Fellini escribió: "En todas mis películas hay un personaje que atraviesa una crisis. Creo que el mejor ambiente para enfatizar una crisis es el de una playa o una plaza, de noche". Y también: "La Roma que está en la película no es sino un paisaje interior" (refiriéndose a *La dolce vita* [*La dulce vida*].

nos usos especialmente acertados de decorados naturales: un desierto barrido en todo momento por tormentas de arena (*El viento*), el salvaje y tórrido Valle de la Muerte (*Codicia*), la montaña impasible y asesina (*Die Weisse Hölle vom Piz Pallü* [*Prisioneros de la montaña*]), el mar que siempre vuelve (*The long voyage home* [*El largo viaje a casa*]), el laberinto de las marismas del Po (*Paisà*), la riqueza de la naturaleza (*La tierra, El regreso de Vasili Vortnikov*), la incesante lluvia (*Una playa tan bonita*), la nieve glacial y agobiante (*Hakuchi* [*El idiota*] de Kurosawa), la naturaleza impasible y silenciosa (*Journal d'un curé de campagne* [*Diario de un cura rural*]), el bosque impenetrable y asesino (*La mort en ce jardin* [*La muerte en el jardín*]), las orillas del Po cubiertas por la bruma (*Il grido* [*El grito*]), una playa sentimental (*Remolques, Un homme et une femme* [*Un hombre y una mujer*]), dolorosa (*Los inútiles, La strada* [*La calle*]) o sinónimo de alivio después de la pesadilla (*La dolce vita* [*La dulce vida*]).

Sin embargo se pueden distinguir aquí una tendencia *sensualista* (Donskoi, Dovjenko, Renoir, Buñuel, Rossellini, por ejemplo) y una tendencia más bien *intelectualista*, objetivista (Bresson, Antonioni, Fellini, Visconti).

3. *Expresionista*: mientras que el decorado impresionista es natural, por lo general, el decorado expresionista se crea casi siempre en forma artificial con el fin de sugerir una sensación plástica en convergencia con la dominante psicológica de la acción.

El expresionismo está fundado en una visión subjetiva del mundo, expresada por la deformación y la estilización simbólicas. A este respecto veamos un texto muy interesante, desde el doble punto de vista de la historia y la estética. Se publicó a comienzos de 1921 en el primer número de *Cinéa* (la revista que dirigía Louis Delluc) y relata la impresión que causó en Francia la primera película expresionista llegada de Alemania. Este film, titulado [*Desde el alba hasta la medianoche*], cuenta la historia de un cajero de banco incitado por la tentación y que huye con el contenido de su caja fuerte para ir a vivir en libertad: "Todo, escribe Ivan Goll, se desarrolla en una atmósfera febril, y un joven y gran director, Karl Heinz Martin, que también es director teatral en el Deutsches Theater de Reinhardt, toma el tema y crea con él, rodeado de los mejores pintores de su ciudad, la primera película expresionista cubis-

ta: todos los paisajes y todos los objetos están desmesuradamente agrandados o empequeñecidos según el fin de la escena; todo, visto con los ojos del cajero alucinado, las ventanillas del banco titubeantes, calles de través, hombres que gritan como locos, toda el alma del héroe repetida y transportada en las cosas, en las formas y en la atmósfera interior del film".

También vemos, según este enfoque, cómo se elige el decorado (y cómo se construye, en este caso) de modo que cumpla una función de contrapunto[8] simbólico del drama de las almas.

El expresionismo es la gloria más sublime del cine alemán. El concepto es de origen pictórico y fue llevado al cine en especial por pintores y decoradores.

Se pueden descubrir en él dos tendencias principales. En primer lugar, un expresionismo *pictórico o teatral*, cuya obra maestra es *El gabinete del Dr. Caligari*: un decorado totalmente artificial, en el que las reglas de la perspectiva se ridiculizan, donde todas las construcciones están de través y las sombras y las luces están pintadas (y cuya excentricidad está justificada por el hecho de que el film expresa el punto de vista de un loco), extraordinario por su *presencia* alucinante, tal como la de la no menos notable de *Raskolnikov*, del mismo director, en que el comisario aparece en el centro de una proyección de líneas pintadas, como una araña en medio de la tela, al acecho de su presa.

El expresionismo *arquitectónico*, por su parte, cuyo más hermoso florón es *Siegfried* [*Sigfrido*], se caracteriza por decorados grandiosos y majestuosos destinados a engrandecer la acción épica que allí se desarrolla o, en otra obra maestra del género, *Metrópolis*, por un extraordinario delirio inventivo en que lo fantástico y lo gigantesco se dan rienda suelta o incluso en *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauen* [*Nosferatu*], mediante el empleo de decorados siniestros cuyo horror y espanto se rezuman con toda naturalidad. Lo *barroco*, en este campo, se puede considerar muy próximo al expresionismo, y se traduce con una abundancia casi surrealista; como ejemplos *The lady from Shangai* [*La dama de Shangai*], *Lola Montes*,

[8] Llamo "contrapunto", por analogía con la música, al paralelo de dos procesos expresivos con igual contenido significativo pero en dos registros plásticos distintos.

Cenizas y diamantes, *El idiota* de Kurosawa y, en especial, *The scarlet empress* [*La emperatriz escarlata*] son bastante buenos.[9]

Por otra parte podemos ver en los decorados de *La caída de la casa Usher*, *La pasión de Juana de Arco*,[10] *Le quai des brumes* [*El muelle de las brumas*], de *Ciudadano Kane*, por ejemplo, una influencia más o menos directa del expresionismo. No es dudosa, aunque singularmente envilecida, en muchas películas norteamericanas en las que aparecen los decorados más extraños o los más fantásticos como elemento de suspenso barato: cloacas, túneles, garajes de tranvías, depósitos, puentes colgantes, metro aéreo y hasta la estatua de la Libertad; se echa mano a la decoración de la "ciudad tentacular", con todo lo que de inhumano, monstruoso y abstracto puede tener la ciudad, con el espectro de *Metrópolis* (véanse *La ciudad desnuda*, *Panic in the streets* [*Pánico en las calles*], *La organización*, *Asphalt jungle* [*Jungla de asfalto*], *On the waterfront* [*En los muelles*].[11]

Natural o artificial, el decorado cumple casi siempre una función de contrapunto con la tonalidad moral o psicológica de la acción. Escribe Roger Munier: "En el cine auténtico, el pavimento mojado de la calle recuerda el crimen y las olas del mar nos hablan de violencia o pasión".[12] El pavimento mojado de *El muelle de las brumas* o de *Las puertas de la noche*, por

9 Nótese que en algunas películas de ciencia ficción se da rienda suelta al expresionismo y al barroco. En el *Kammerspiel*, el decorado se borra como tal y se limita a enmarcar un espacio dramático privilegiado, especie de círculo en que se exasperan las pasiones (*La noche de San Silvestre*).

10 Hermann Warm, uno de los creadores (junto con Jean Hugo) de los decorados de *Juana de Arco*, antes había diseñado los de *El gabinete del Dr. Caligari*.

11 Señalemos también otros usos interesantes del decorado en la tradición expresionista: por ejemplo, el asesinato del muchacho en el túnel de fantasmas de la feria (*Brighton Rock* [*Brighton Rock*]) y la persecución del espía en la sala cinematográfica donde se proyecta una película de pistoleros (*Saboteur* [*Saboteador*]); intervención aun más directa de los elementos del decorado (y más simbólica): el piano mecánico que suelta su cantilena durante la ejecución de *Pépé le Moko* [*Pépé le Moko*] y el estruendo insólito e irrisorio de la orquesta del tiovivo en el parque de diversiones bombardeado (*Quelque part en Europe* [*En algún lugar de Europa*]); la persecución en el campanario, en que el sospechoso resulta muerto por uno de los personajes mecánicos de un reloj gigante (*The stranger* [*El extraño*]).

12 *Contre l'image*, pág. 19.

ejemplo, desempeña una doble función: *denota* los lugares privilegiados de los dramas romántico-expresionistas (el puerto, la ciudad) y *connota* fealdad, soledad, violencia, desesperación y muerte. Para Roger Munier, el "cine auténtico" es aquel, dice, en que "la realidad se da a sí misma su propio contrapunto".

Para terminar comentaremos algo más sobre dos temas muy usados en cine. En primer lugar, el del espejo, ventana abierta a un mundo misterioso y angustiante (véase el espejo en que *El estudiante de Praga* ve aparecer a su doble, o aquel que en uno de los episodios de *Dead of night* [*En lo profundo de la noche*] refleja un pasado que hacía poco había reflejado) o bien, testigo impasible y cruel de las tragedias humanas (véase aquél en que se multiplica la desesperación de Kane y la galería de espejos que recorta en mil pedazos la solitaria agonía de *Lady of Shanghai* [*La dama de Shangai*]. Otro tema que se suele utilizar es el de la escalera. Usada como estructura ascendente (quizá por analogía con el contrapicado) toma un sentido épico: véase el episodio del asalto a una casa en ruinas en *Stalingrads kaja bitva* [*La batalla de Stalingrado*] o la escena análoga de la toma del Reichstag en *Padenie Berlina* [*La caída de Berlín*]. En cambio, como estructura descendiente le da a la escena un tono trágico tal como muestra el famoso tiroteo de Odesa de *El acorazado Potemkin* o la escena final de *Sunset boulevard*, durante la cual Norma Desmond, alucinada, creyéndose en momentos de su gloria de la época muda, baja la gran escalera de su casa bajo la luz de los proyectores, frente a las cámaras de los noticiarios.[13]

El color

Aunque el color sea una cualidad casi natural de los seres y de las cosas que aparecen en la pantalla, es legítimo analizarlo aparte, puesto que el cine se redujo prácticamente al *blanco y negro* durante cuarenta años y, además, el mejor uso del color no parece consistir en que sólo se lo considere un elemento capaz de aumentar el realismo de la imagen.

[13] Sin embargo, en otra película soviética, de 1952 (*Un trío de inseparables*, de Jouravlev) se encuenra la misma escalinata de Odesa, por la que bajan esta vez un alegre grupo de escolares que salen de vacaciones. Esto prueba que el sentido (trágico o cómico) de un efecto dramático depende de la tonalidad general de la película: ésta es una ley fundamental.

Sin embargo, tal vez haya sido con esta intención como, en un principio, Méliès, Pathé y Gaumont mandaban colorear sus películas por cuadrillas de artesanos que lo hicieran a mano o en patrón estarcido. El procedimiento no sobrevivió al desarrollo mismo del cine, que hizo que los gastos fueran cada vez más exorbitantes a medida que aumentaban la extensión de las películas y la cantidad de copias tomadas.

Casi hasta fines del cine mudo, de esto sólo sobrevivieron los *virajes*, que consistían en teñir la película de diversos colores uniformes, lo cual tenía una función mitad realista y mitad simbólica: azul, para la noche; amarillo, para los interiores de noche; verde, para los paisajes y rojo, para los incendios y las revoluciones. Más tarde se volvió a emplear este procedimiento con un fin simbólico (*La traversée de Paris* [*El cruce de París*], *Lotna*).

El redescubrimiento del color data de mediados de los años treinta (en procedimientos primero bicromáticos y después tricromáticos): en 1935 en los EE.UU. (*Becky Sharp*), en 1936, en la U.R.S.S. [*Ruiseñor, pequeño ruiseñor*], y en 1942 en Alemania *Die goldene stad* [*La ciudad soñada*]; su generalización data de mediados de la década de 1950.

En la gran mayoría de los casos, los productores no tienen más preocupación que la del *realismo*, y ya conocemos el eslogan que en los comienzos estuvo en boga: el de los "colores 100% naturales". Sin embargo, la verdadera *intervención* del color cinematográfico data del día en que los realizadores entendieron que no había necesidad de que fuera *realista* (es decir, conforme a la realidad) y que ante todo se debía emplear con arreglo a los *valores* (como el blanco y negro) y a las implicancias psicológicas y dramáticas de las diversas tonalidades (colores *cálidos* y colores *fríos*).

El uso del color plantea ciertos problemas.

Técnicos: aún queda mucho por resolver pese a los progresos ya hechos. Realismo de los colores: sabemos que el Technicolor peca a menudo de tonalidades falsas y chillonas. Su estabilidad: el Agfacolor y los procedimientos derivados (Eastmancolor, Sovcolor, Gevacolor, Ferrania-color, Fujicolor) proporcionan tonalidades más verídicas y más matizadas, pero adolecen de una falta de estabilidad que lleva a una autodestrucción química de los colores y presentan serios problemas

de conservación: necesitan rigurosas y costosas condiciones de almacenamiento. El realizador Martin Scorsese no hace mucho ha lanzado una campaña informativa para llamar la atención de los fabricantes y de los poderes públicos sobre la insipidez de los colores después de veinte años de existencia de copias positivas.

Psicológicos: todas las experiencias fisiológicas y psicológicas prueban que percibimos menos los colores que los *valores*, es decir, las diferencias relativas de iluminación entre las partes de un mismo sujeto; de este modo, el *blanco y negro*, que sólo reconoce los *valores*, halla su justificación a posteriori. En tal caso, la ausencia de colores es una de las convenciones menos discutibles del cine, si confiamos en "los psicólogos del Primer Congreso Internacional de Filmología (1947) [que] indicaron que por lo general nuestra atención da poca importancia a los colores, que se borran ante la 'realización' del objeto. Por lo demás, el sueño raras veces es en colores, y sin embargo su 'realidad' no se resiente. Por eso para el cine fue muy fácil prescindir del color".[14]

Por otra parte, la percepción de los colores es más de índole psicológica que física. Según Antonioni, "el color no existe en forma absoluta. [...] Podemos decir que el color es una relación entre el objeto y el estado psicológico del observador, en el sentido de que ambos se sugestionan recíprocamente".[15]

Pero el efecto psicológico de los colores asimismo está condicionado por datos técnicos, tal como explica Andrzej Zulawski: "Kodak-Eastman, que es hoy el material de casi todos los films, de hecho es una película 'californiana'. Y la luz californiana es una luz cálida. La idea californiana de la belleza y de la felicidad está dada por los colores del melocotón, de la naranja, por todo lo que es rojo y rosado. La película se vuelca hacia esos tonos. [...] El film *Possession* [*Poseída*] fue revelado con Fuji para lograr más luminosidad dura. Fuji es un material más primitivo que Eastman, y menos flexible y dúctil. [...] Hay algo que me disgusta profundamente. Observad la fotografía de la mayor parte de las películas francesas: uno diría

[14] Edgar Morin, *op. cit.*,, pág. 142.
[15] En *Cinéma 64*, nº 90, noviembre de 1964, pág. 68.

que todas suceden en Niza y en pleno julio. Y es porque se ha aceptado el criterio Eastman".[16]

Y porque su película proporciona el mejor rendimiento (al menos el más halagüeño) de los colores, Kodak, hasta fecha reciente, ha llegado a monopolizar el mercado y a imponer en las pantallas, según palabras de Wajda, "la salsa caliente que yo llamo 'estilo Eastman'". Pero este material no hace sino reproducir los colores que lo impresionan; por eso Truffaut creyó que tenía que denunciar "la fealdad que brindaba la generalización del color", y agregaba: "Cuando se filma en exteriores, la fealdad entra por todas partes". Son pocos los cineastas que intentan combatir ese imperialismo de los colores violentos y agresivos que caracterizan a nuestro entorno actual (en especial, con la influencia de la publicidad), y que la Eastmancolor refleja con tanta fidelidad. Sin llegar a una actitud tan enérgica como la de Antonioni, que mandó volver a pintar decorados y paisajes naturales para su *Deserto rosso* (*Desierto rojo*), algunos cineastas exigentes (citar a Chéreau y a Zulawski), mediante un trabajo verdaderamente *creativo* sobre los colores, se propusieron escapar de la uniformidad estandarizada de la Eastmancolor.

Por eso el *blanco y negro* puede aparecer como un medio de lucha contra la "fealdad" y es en virtud de esto como subsiste (a la vez que por razones de adecuación dramatúrgica), pese a fuertes presiones comerciales, en escasas películas de la época del triunfante y generalizado color (*Manhattan*, *Vivement dimanche* [*Que llegue pronto el domingo*], *Liberté, la nuit* [*Esta noche, la libertad*], *Stranger than Paradise* [*Más extraño que el Paraíso*]).

Estéticos:

a. El de la justificación misma de la presencia del color: en virtud de su poder *decorativo* y *pictórico* se impone en las películas históricas, de hadas, y exóticas, en los musicales y en las comedias, las de aventuras y las del oeste.

Pero existen temas que a priori y por razones dramatúrgicas no parecen recurrir a su presencia: la violencia, la guerra, la muerte, así como los temas puramente psicológicos

[16] En *Cinématographe*, nº 89, mayo de 1983.

(*Breve encuentro, Los niños rebeldes, Diario de un cura rural, Ascensor para el cadalso, Hiroshima mi amor, El año pasado en Marienbad, L'enfant sauvage* [*El niño salvaje*].

También podemos concebir una coexistencia del blanco y negro y del color en la misma película, en virtud de las implicancias psicológicas de uno y otro: Resnais ha dado pruebas convincentes de esto en *Noche y niebla*, donde las imágenes de la visita actual a Auschwitz (cuyo decorado ha hallado una especie de *inocencia*) son en color, mientras que los documentos de archivo (impregnados de horror) son en blanco y negro. En *Raging bull* [*El toro enfurecido*], en un contexto en blanco y negro, motivado por la verosimilitud histórica, son sólo en color los *home movies* que recuerdan la vida familiar del boxeador. En *Rumble fish* [*El pescado del estruendo*], el blanco y negro, metáfora de la grisalla de la vida diaria, está brevemente amenizado con las manchas de colores vivos de peces exóticos. Al principio de *E la nave va* [*Y la nave va*], la película pasa del blanco y negro (estilo de los noticiarios primitivos) al color (elemento de magia). En cambio, en *Nostalghia*, mientras que las secuencias italianas son en color, las evocaciones mentales de Rusia son en blanco y negro.

Por último, empleando *virajes* (coloración única y neutra, por lo general sepia), algunos cineastas trataron de reflejar las tonalidades de las viejas fotografías de antaño y de recuperar su carácter nostálgico.

b. El de la concepción de la función del color: el hecho de que la mayor parte de las veces sea un factor de *realismo* es natural; pero también puede ser producto de una creación deliberada.

Pues la percepción del color es sobre todo —ya hemos visto— un fenómeno *afectivo*: "En primer lugar hay que reflexionar sobre el *sentido* del color", escribió Eisenstein, y a él se le debe el uso más audazmente original (en los veinticinco minutos finales de la segunda parte de *Ivan grozny* [*Iván el terrible*]) en calidad de contrapunto psicológico y dramático con la acción. Las escenas festivas están procesadas con una dominante rojo-oro brillante; luego, cuando el pretendiente, vestido irrisoriamente con la ropa del zar, recuerda que espera un regicidio en la catedral y que él mismo, por error, será su víctima, leemos en su rostro el miedo, aumentado por una glacial dominante azul, mantenida en las escenas de la catedral.

Sin caer en un simbolismo elemental, el color puede tener un eminente valor psicológico y dramático. Parece, pues, que su uso bien captado puede no ser sólo una *fotocopia* de la realidad exterior sino también cumplir una función *expresiva* y *metafórica*, del mismo modo que el blanco y negro puede trasponer y dramatizar la luz.

La pantalla grande

A comienzos de los años cincuenta surgieron diversos procedimientos para la *pantalla grande*. Algunos (Cinerama, Todd AO) presentaban el inconveniente de necesitar una película de 70 mm, y fueron abandonados enseguida. En cambio, el Cinemascope, la Vistavisión y los distintos procedimientos de *panorámica* aún están en uso. Fundamentalmente interesan porque ensanchan de manera más o menos considerable la imagen clásica (de 1 x 1,33 hasta 1 x 2,33) y nos brindan una nueva y original visión del mundo.

Sin embargo, ese ancho formato presenta inconvenientes. En oposición a la pantalla habitual, no corresponde al formato de nuestro campo visual nítido y la atención corre el riesgo de dispersarse. La necesidad de llenar un marco tan amplio produce la invasión de la pantalla por un entorno material que puede tender a cobrar una importancia que no por fuerza le confiere la acción. El aspecto espectacular del cine de este modo queda reforzado, y a veces un detrimento de la interioridad como consecuencia de una dirección más teatral por estar concebida a lo ancho más que según la profundidad.

La pantalla ancha no parece favorable, pues, a los temas con predominio psicológico e intimista. Estas reservas de principio pudieron ser desmentidas con logros aislados, pero hay que verificar que el Cinemascope se halla prácticamente abandonado en favor de un formato de menor apertura (1 x 1,66).

La verdadera solución residiría en la *pantalla variable*, que se abriría y se volvería a cerrar de acuerdo con las necesidades dramáticas de cada secuencia. En *Lola Montes*, Max Ophüls en realidad ha usado la pantalla variable y dejando en la oscuridad las puntas del Cinemascope para cuando quería concentrar la acción y la atención. La Polyvision de Abel Gance había esbozado la solución (véase la famosa secuencia de la

MEXICO

Campaña de Italia en *Napoleón*) pero su empleo resultó técnicamente complicado (tres pantallas, tres cámaras y también tres proyectores); pero señalemos que Gance la utilizó no como una simple posibilidad de ensanchar el campo de la imagen (imagen única en tres pantallas, como el Cinerama) sino en forma de tres imágenes yuxtapuestas de las cuales las dos laterales (semejantes y simétricas) se ponen en resonancia (contrapunto psicológico y plástico) con la del medio (donde está centrado el significado dramático de la secuencia).

El *cine en relieve* nunca ha sido sino una curiosidad técnica sin valor artístico. Por otra parte, el verdadero relieve fílmico es la *profundidad de campo.*

El desempeño actoral

La *dirección actoral* es uno de los medios a disposición del cineasta para crear su universo fílmico: es natural, pues, considerar aquí la contribución de los actores en el film.

El papel de los actores en cine tiene poca relación con el del teatro. En la escena, el actor puede ser llevado a *forzar* su papel a la vez que a *estilizarlo*, con un enfoque que no compete a lo natural, para hacerlo perfectamente legible; sucede lo mismo con la dicción. En el cine, por lo general, la cámara se encarga de poner de relieve la expresión gestual y verbal al tomarla en un primer plano y al mostrarla desde el ángulo más adecuado: en la pantalla, el matiz y la interiorización son obligatorias. Además interviene la *fotogenia*, que no depende del talento del actor y sí participa del concepto de *star*, que desafía todo análisis.

Podemos definir esquemáticamente, sin prejuzgar evidentes interpretaciones, varios conceptos sobre el desempeño actoral:

—*hierático*: estilizado y teatral, volcado a lo épico y a lo sobrehumano (*Iván el Terrible*);

—*estático*: hace hincapié en el *peso* físico del actor, en su *presencia*; este papel está dictado por consideraciones dramáticas (en obras de Dreyer y Bresson, por ejemplo), pero también por la *tradición cultural* (es el caso de muchas películas japonesas); podemos asimilar esta concepción al estilo de la Actor's Studio, a la vez hurgador del detalle y macizo en conjunto;

— *dinámico:* característico de las películas italianas, suele traducir la exuberancia del temperamento latino;

— *frenético*: implica una expresión gestual y verbal desmedida adrede: tal es el caso de algunas películas de Kurosawa y de Kobayashi, y también de Sternberg y Welles y más recientemente de Ken Russell y Zulawski;

— *excéntrico*: recordemos, a título informativo, el estilo de actuación practicado en los años veinte por la escuela soviética de la F. E. K. S. (Fábrica del Actor Excéntrico), que en la tradición de Meyerhold tenía por objeto exteriorizar la violencia de los sentimientos o de la acción (*El abrigo*, *Novyj Bavilon* [*La nueva Babilonia*]).

La fascinación que ejerce el cine se explica antes que nada por la posibilidad que le da al espectador de identificarse con los personajes a través de los actores. Pero lo que forma el prestigio del gran actor, tanto en cine como en teatro, es que llega a imponer su personalidad a los personajes y a seguir siendo él mismo en las personificaciones más diversas.

De esta comprobación forman parte las reflexiones sobre el papel de los actores, teorizaciones que distinguen dos actitudes fundamentales y opuestas de parte del actor: *ponerse en el lugar de los personajes* o bien *actuarlo sin encarnarlo*.

El *método* de Stanislavski representa la codificación de la primera postura: el actor debe vivir en cuerpo y alma su personaje (naturalismo). La tradición stanislavskiana fue perpetuada por la Actor's Studio, escuela de arte dramático fundada en Nueva York en 1947 por Lee Strasberg y Elia Kazan; su enseñanza preconiza la identificación más completa posible de la personalidad profunda del actor con su personaje, para llegar a una natural subtensión mediante la riqueza de la vida interior del actor.

En cambio, la segunda actitud fue preconizada por la mayor parte de los demás teorizadores. Para Diderot (*Paradoxe sur le comédien* [*Paradoja sobre el actor*]), el actor, de alguna manera, debe desdoblarse y poner en práctica su juicio más que su sensibilidad en la creación del personaje. Según Meyerhold debe rechazar todo proceso de identificación y elaborar a conciencia el personaje (constructivismo). Para Brecht, también debe abstenerse de identificarse con él pero, por el contrario, guardar las *distancias* y hacerle sentir al espectador que lo está elaborando ante su vista. Esta actitud fue definida por

Sacha Guitry en una fórmula famosa que dice que para el actor es "la facultad de hacer compartir a los demás sentimientos que él no experimenta".

Pero Robert Bresson fue el que en las *Notes sur le cinématographe* [*Apuntes sobre el cinematógrafo*] tal vez haya llevado más lejos la reflexión sobre el desempeño específico de los actores de cine, a quienes llama sus *modelos*, que son no profesionales "tomados de la vida real" y que deben "ser en vez de parecer" con el objeto de contribuir a "oponer al relieve del teatro lo liso del cinematógrafo".[17]

[17] *Op. cit.*, págs. 10 y 24.

4

Las elipsis

Jacques Feyder escribió: "En cine, el principio es sugerir". Y a menudo se ha dicho que el cine es el arte de la elipsis. Quien puede lo más puede lo menos. El cineasta, capaz de mostrar todo y conociendo el formidable coeficiente de realidad que impregna a todo lo que aparece en la pantalla, puede recurrir a la alusión y hacerse comprender en media lengua.

Por otra parte, la elipsis por fuerza forma parte del hecho artístico cinematográfico del mismo modo que las demás artes, puesto que desde el momento en que hay actividad artística, hay *elección*. El cineasta, así como el dramaturgo y el novelista, elige elementos significativos y los ordena en una obra.

Ya hemos visto cómo la imagen era a la vez una decantación y una reconstrucción de lo real: en el nivel de la obra emprendida en su totalidad, la operación es análoga.

Desde el punto de vista del relato dramático, esta operación lleva el nombre de *encuadre* y la elipsis es su aspecto fundamental. El concepto de desglose, en extremo importante pero que, para el espectador, es virtual, sólo entra en nuestro tema en la forma de elipsis y de *montaje*, que representa su aspecto complementario. El montaje, como máximo, no es sino una pura técnica de ensambladura en la medida en que el encuadre se ha hecho con una precisión suficiente. El encuadre es una operación analítica y, el montaje, una operación sintética; pero sería más justo decir que una y otra son las dos caras de una misma operación.

El descubrimiento de la elipsis marca un paso importante en la evolución del lenguaje cinematográfico. El más viejo ejemplo que encontré es de una película danesa de 1911: una trapecista celosa causa la muerte de su compañero infiel al no

tomarlo durante un salto, pero del drama únicamente se ve el trapecio que se balancea solo (*Den Kvindelige daemon* [*Los cuatro diablos*]); en un prisionero se perfilan las sombras de los barrotes de su celda (*La trampa*, 1915); de una escena de pena capital se ven sólo las reacciones de los rostros de los testigos (*Barabbas* [*Barrabás*], 1919).

Esta capacidad de evocación en media lengua es uno de los secretos del asombroso poder de sugestión del cine. Veamos algunos ejemplos especialmente acertados.

Es conocida la célebre escena de *Una mujer de París* en que el héroe se vuelve a encontrar con la mujer que había amado: él ignora lo que ha sido su vida privada desde su separación, pero como ella no está casada, él cree que podrá reanudar el idilio interrumpido; pero hete aquí que cuando ella abre un cajón, un cuello de hombre se cae. El oficial aviador de *Los mejores años de nuestra vida* se despierta después de una borrachera nocturna, en una cama que no conoce y no recuerda nada; al preguntarse dónde puede estar examina el lecho: es una cama de mujer, ricamente decorada con seda y tul, de un lujo rayano en el mal gusto; de repente, en un movimiento intranquilo, se lleva la mano al bolsillo del pantalón para verificar que estén sus dólares. *Monsieur Verdoux* ha convencido a una de sus mujeres de que retire el dinero del banco, y lo dejamos de noche en momentos en que le daba las buenas noches; al día siguiente, por la mañana, baja gozoso hasta la cocina y comienza a disponer dos cubiertos para el desayuno: pero de pronto tiene un gesto que revela su error y retira uno de los cubiertos. Al comienzo de *Una playa tan bonita* llegamos a la certeza de que el personaje interpretado por Gérard Philippe había vivido en el hotel porque instintivamente salta el peldaño quebrado de la escalera antes que la sirvienta le hubiese señalado el peligro. En *La organización*, la mujer, segura de la derrota de su marido, no ha asistido al combate boxístico; mientra paseaba por la ciudad, llegó a una terraza que domina la entrada a un túnel de carretera y, aniquilada por el derrumbe de sus sueños de una vida feliz, rompe lentamente la entrada que no usó y tira los pedazos al vacío. Entonces, tomando su lugar y su punto de vista, la cámara nos muestra en un extenso plano fijo en picado los trozos de papel que caen hacia los vehículos que se precipitan en el túnel; y lo que, por cierto, nos deja esta sorprendente se-

cuencia es la sensanción de los deseos de suicido, en un suicidio *por preterición*.

El encuadre consiste en elegir los fragmentos de realidad que creará la cámara. En un nivel más elemental, se traduce por la supresión de todos los tiempos débiles o inútiles de la acción. Si se quiere mostrar a un personaje que deja su oficina para irse a la casa, se hará un ajuste "en movimiento" sobre el hombre que está cerrando la puerta de la oficina y abriendo la de su departamento, por supuesto a condición de que no suceda nada importante para la acción en el trayecto: al tener que ser significativo todo lo que se muestre en la pantalla, no se habrá de mostrar lo que no lo es, a menos que por razones precisas el realizador trate de crear una impresión de lentitud, de ociosidad, de hastío, incluso de intranquilidad, y, más generalmente, el sentimiento de que "va a pasar algo": planos bastante extensos y aparentemente vacíos de acción generan, en efecto, una sensación semejante (lo veremos al tratar el montaje). Así, en *La paura* [*El miedo*], vemos a Ingrid Bergman atravesar los interminables talleres de una fábrica para llegar a un laboratorio: ha decidido suicidarse.[1]

Junto a estas elipsis inherentes a la obra de arte existen otras que llamaría *expresivas* porque apuntan a un efecto dramático o suelen estar acompañadas por un significado simbólico.

[1] La elipsis de planos normalmente útiles para la comprensión visual del relato puede crear efectos interesantes. Fue así como Eisenstein y Pudovkin eligieron gustosos el instante decisivo de un movimiento para mostrarnos sólo su esbozo (un soldado levanta el sable) y su resultado (otro se desploma, en *Tormenta sobre Asia*): un ajuste como éste reviste un gran poder evocador. Veamos un ejemplo análogo, pero más sutil, en *La nueva Babilonia*, poco antes de que estalle la insurrección de la comuna, en momentos en que las mujeres llegan a Montmartre para impedirle al ejército llevarse los cañones: se ve primero a una mujer sola, después a varias, a una multitud, pero no se las ve llegar, y como parecen surgir del suelo, este efecto de montaje traduce a la perfección la perplejidad y la impotencia del oficial encargado de la toma de piezas. En estos ejemplos vemos que la elipsis desemboca a la vez en el concepto de ritmo y el de símbolo.

Están motivadas por razones de construcción del relato, es decir, *razones dramáticas*, en el sentido etimológico de la palabra.

Por eso, en las películas de intriga policial, hay que dejar que el espectador ignore ciertos elementos que condicionan el interés que tomará después de la acción. La escena final de *Fuego cruzado* nos presenta una lucha que se desarrolla en parte en la oscuridad y cuyos protagonistas nos son desconocidos: un velador que se vuelca con la riña los ilumina sólo hasta la mitad de la pierna.

Las más de las veces, la elipsis puede tener por objeto disimular un movimiento decisivo de la acción, ante el espectador, con el fin de suscitar en él un sentimiento de espera angustiante, que se llama *suspenso*, caro a los realizadores norteamericanos. Encontramos un excelente ejemplo en *La diligencia*: se prepara un tiroteo en la calle principal de una ciudad del oeste entre un valiente y tres bandidos; pero la cámara se traslada al salón en donde los clientes, petrificados, esperan el resultado del combate. Se oyen disparos y de repente se abre la puerta; aparece uno de los bandidos, pero luego de dar unos pasos se desploma muerto mientras el joven héroe llega sano y salvo. Algunos de los jóvenes descarriados de *El camino de la vida* se hallan separados por tranvías del grupo que conduce el educador, y ante nosotros quedan ocultos por un largo instante: cuando finalmente los tranvías parten vemos que no han aprovechado la ocasión para tratar de escaparse. Una interpretación análoga vemos en *Hôtel du Nord* [*Hotel del norte*], cuando el muchacho, creyendo que mató a su amada, quiere echarse bajo un tren desde lo alto de un puente; en ese momento pasa un auto y lo cubre; cuando el humo del tren se ha disipado, vemos que no ha tenido coraje para lanzarse al vacío. Hay también un buen efecto de suspenso en *El tercer hombre*: el portero, a punto de hacerle revelaciones al amigo de Harry Lime, gira hacia la cámara y se le marca el miedo en el rostro delante de alguien que el director no nos muestra pero de quien pronto sabremos que ha llegado para asesinarlo con el fin de impedir que hable. Pero veamos un ejemplo infinitamente más hermoso y vigoroso: en *Flesh and the devil* [*La carne y el diablo*], del inicio de un duelo entre el

marido y el amante se pasa directamente y sin transición a un plano de la mujer, que se prueba el velo de luto con una sonrisa en los labios.

La elipsis puede servir incluso para la tónica dramática del relato y tener por objeto evitar una ruptura de la unidad tonal pasando por alto un incidente que no se corresponde con el entorno general de la escena. En *Roma, ciudad abierta*, por ejemplo, el cura que milita en resistencia a los fascistas, está obligado a golpear con una sartén al enfermo, al cual fingirá ir a administrarle la extremaunción para justificar su presencia en la casa y desviar las sospechas de la policía; el film no nos muestra ese gesto, que hubiese arruinado la intensidad dramática del fragmento; sólo nos es sugerido a continuación, y esta introducción de una nota discretamente cómica contribuye *entonces*, y con habilidad, a aflojar al espectador.

Las elipsis mencionadas son en cierto modo *objetivas*, dado que al espectador se le oculta algo. Existen también las que se pueden llamar *subjetivas*, pues es el *punto de escucha* de un personaje lo que se nos presenta y justifica la elipsis sonora.

La heroína de *Breve encuentro*, conmovida por la partida del hombre a quien ya amaba, se ve importunada, en el tren que la lleva de regreso a su casa, por una vecina charlatana: entonces un primer plano del rostro de esta mujer muestra el punto de vista de Laura, que enseguida deja de "oír" los chismorreos de la otra, mientras que su monólogo interior llega al primer plano sonoro; la elipsis de las palabras de la importuna corresponde al desinterés de la protagonista y, a partir de ella, al del espectador, por su vacuidad. Pudovkin, de un modo análogo, en una escena de *Dezerter* [*El desertor*], que se desarrolla en un tranvía, no nos hace oír el ruido del vehículo porque los pasajeros no le prestan atención. En *Chtchors*, un soldado enloquecido por el estrépito de la batalla, se tapa los oídos y la escena se hace silenciosa. En *I am a fugitive from a chain gang* [*Soy un soldado evadido*], el fugitivo no oye los ladridos de los perros de sus perseguidores mientras está sumergido en un estanque (la cámara también está bajo el agua).

También hay elipsis que se pueden llamar *simbólicas* porque la ocultación de un elemento de la acción no tiene una

función de suspenso sino que abarca un significado más amplio y profundo.

En *The lost patrol* [*La patrulla perdida*], una cuadrilla de soldados británicos es asaltada en un fortín en pleno desierto; son muertos uno tras otro sin poder defenderse mínimamente por enemigos árabes a los que nunca se ve, salvo en las últimas imágenes: esto hace más patente el carácter tan peculiar de la guerra de guerrilla, en que el enemigo ataca sin mostrarse y desaparece. De manera análoga, cuando termina *El largo viaje a casa* el carguero es ametrallado por un caza alemán que permanece invisible, y toda la secuencia está sumergida en una atmósfera de fatalidad e impotencia.[2]

Bresson, adalid de la *lítote*, se suele esforzar por encuadrar sólo las piernas de los actores (o las patas de los caballos) y se ha divertido en mofarse de los aficionados al suspenso mostrando de una persecución policial (la banda sonora suple las imágenes) solamente los pies del ladrón en los pedales de su auto (*El dinero*).

Por último, fuera de cualquier categoría, veamos una admirable elipsis que encontramos en *Una mujer de París*: durante una sesión de masajes, una amiga, auténtica lengua viperina, le cuenta a Marie unos chismes mundanos que la hacen sufrir; no vemos el rostro de Marie sino, en primer plano y a lo largo de toda la escena, el de la masajista, en el que se refleja con una asombrosa riqueza de matices toda la gama de sentimientos que van desde el estupor hasta la indignación.

Elipsis de contenido

Están motivadas por razones de *censura social*. Existen muchos gestos, actitudes o acontecimientos lastimosos o deli-

[2] Podríamos replicar que quizá sencillamente porque no tenía un avión a su disposición, John Ford recurrió a esta elipsis. De haber sido así, ¿qué importa? El genio también es el arte de domar las contingencias. Carlitos Chaplin, al rodar *Una mujer de París*, cuya acción, claro está, sucede en Francia, no tenía vagones franceses a su alcance: entonces se limitó a mostrar los reflejos de las luces del tren en el rostro de la protagonista. El hallazgo era genial: el efecto es desconcertante.

cados que los tabúes sociales o las reglas de la censura hasta que no hace mucho prohibían mostrar. La muerte, el dolor violento, las heridas horribles y las escenas de tortura o de asesinato se suelen ocultar al espectador y reemplazar o sugerir por distintos medios.

En primer lugar, el acontecimiento se puede ocultar total o parcialmente con un elemento material: en *Guardianes de faro*, una dramática lucha a muerte entre un padre y su hijo enloquecido por la mordedura de un perro rabioso se nos oculta en parte mediante una puerta que se golpea por las ráfagas de viento; en *From here to eternity* [*De aquí a la eternidad*], la cámara permanece obstinadamente en un montón de cajas, tras el cual se desarrolla una riña con cuchillo: toda la atención del espectador está puesta entonces en la banda sonora, que desempeña el papel de contrapunto explicativo.

El acontecimiento también se puede reemplazar por un plano del rostro del autor o de los testigos: en *Loulou* [*Lulú*] advertimos en el rostro sorprendido de Louise Brooks que acaba de herir de muerte a su amante; en *Les enfants du paradis* [*Los niños del paraíso*] el asesinato del conde de Montray por Lacenaire sólo se nos muestra mediante el rostro estupefacto del cómplice del asesino; en *The cruel sea* [*El mar cruel*] seguimos en el rostro angustiado de un marino el hundimiento de un petrolero incendiado entre las olas, y en *O cangaceiro* [*El cangaceiro*] el espectáculo de un hombre arrastrado por un caballo echado al galope percibimos en primeros planos los rostros petrificados de horror de los testigos.

En tercer lugar, el hecho se puede reemplazar por su sombra o su reflejo: permanece visible pero de un modo indirecto, y el carácter secundario de la representación atenúa su violencia realista. En *Scarface*, por ejemplo, la famosa matanza de San Valentín entre dos bandas rivales de pistoleros sólo se nos presenta mediante las siluetas de los asesinos y de las víctimas en una pared; en *Extraños en un tren* una escena de asesinato aparece reflejada y deformada en uno de los cristales de un par de anteojos caído en el suelo, que la cámara capta en primer plano.

Suele ocurrir también que el espectáculo objeto de la elipsis es reemplazado por un plano detalle más o menos simbólico y cuyo contenido evoca lo que sucede "fuera del cuadro". Por ejemplo, en *Variété* una mano que se abre y suelta un cuchillo

basta para que entendamos que el hombre acaba de ser apuñalado por su adversario; advertimos que el protagonista de *Sin novedad en el frente* acaba de morir porque su mano, que se estiraba encima de la trinchera hacia una mariposa, de repente queda inerte; del mismo modo, de un individuo agonizante en *Que viva Méjico* se ve nada más que un sombrero de mujer que rueda por el suelo; en *Les maudits* [*Los malditos*] se ve una cortina cuyos aros se desprenden uno tras otro bajo el peso de la víctima que se aferra a ella con desesperación; en *Macadam*, la manivela de una cortina metálica que gira loca; en *La dama de Shangai*, el irrisorio balanceo del microteléfono, a cuyos pies el hombre acaba de desplomarse. De una amputación, Hitchcock nos hace ver a destiempo que el zapato ya es inútil y lo echan al mar (*Lifeboat* [*El bote salvavidas*]). En un registro cómico vemos una trifulca reemplazada por un montaje rápido de fotos de boxeadores en posición de ataque (*Gift horse* [*Caballo de regalo*]).

Además, la imagen se puede reemplazar por una evocación sonora (volveremos a hablar de esto en el capítulo dedicado a los fenómenos sonoros): un hombre avanza hacia otro con un cuchillo en la mano, al que la cámara capta en primer plano; luego la imagen se borra en un fundido hacia el negro y se oye una especie de grito musical que evoca la penetración de la hoja en la carne (*Murder by contract* [*Asesinato por contrato*]). Pero hay un hermosísimo montaje simbólico, a la vez visual y sonoro, de la muerte de Mustafá en *El camino de la vida*: primer plano de manos que luchan por alcanzar un puñal, plano del sol poniente (se oyen jadeos y un grito); plano de un estanque (croar de ranas, *fundido en negro*); el mismo estanque a la mañana siguiente (cantos de pájaros), y el cadáver contra el riel.

Además, la elipsis puede referirse a un elemento sonoro. Los gritos virtuales de una joven estrangulada son reemplazados por los llamados, extraños e impasibles, de un pájaro. Pero a veces se ha recurrido a la música, con creación de efectos líricos: la admirable secuencia final de *Mis universidades* nos muestra al joven Gorki que encuentra a orillas del mar a una mujer por parir; los gritos de la parturienta son reemplazados por una frase musical desagarradora mientras que la pantalla muestra olas que se abalanzan contra las rocas. En otro caso, la música sustituye los gritos de la parturienta cuyo rostro está sobreimpreso por planos de olas furiosas.

Consideremos ahora las prohibiciones mucho más caracterizadas que han pesado sobre la representación de ciertos acontecimientos y los símbolos que llegado el caso permitían sugerirlos antes del levantamiento de las prohibiciones.

Durante mucho tiempo, el embarazo fue un tema tabú: si bien hay muchísimos films en que la heroína se declara encinta (*Obsesión*, *Roma ciudad abierta*, *El diablo en el cuerpo*, *Monika*), hay muchos menos donde se ve a una mujer cuya cintura se entorpece por la redondez evidente de una próxima maternidad (*La Tierra*, *Lo viejo y lo nuevo*, *El arco iris* —el cine soviético no da muestras de mojigatería en este campo, y a la maternidad le cabe un papel ideológico importante en él— *Farrebique*, *Le sel de la terre* [*La sal de la tierra*], *Viaggio in Italia* [*Viaje a Italia*]).

Cuando no es visible, el embarazo se puede sugerir de diversas maneras: ganas de comer una manzana (*L'amore* [*El amor*]), ganas de vomitar (*La niña del pelo blanco*), desmayo (*Los inútiles*).

Raras veces se ve en cine el parto y el nacimiento siempre se indica con los primeros gritos del recién nacido.

Un caso interesante para señalar es el de ciertas elipsis debidas a tabúes sociales muy arraigados, y que por otro lado no se opone a ninguna curiosidad subida de tono: la de los sentimientos incestuosos (*Pensión Mimosas*, *Los padres terribles*, *Los niños terribles*) o de la homosexualidad, problema que sólo aparecía evocado en pocas películas y de un modo más o menos disimulado: homosexualidad masculina (*El halcón maltés*, *Obsesión*, *Fuego cruzado*, *El salario del miedo*, *L'air de Paris* [*El aspecto de París*], *Les trincheurs* [*Los tramposos*], *Suddenly last summer* [*De pronto, el verano pasado*], *Dernier tango à Paris* [*El último tango en París*] *Una giornata particolare* [*Un día muy particular*], *Zazie dans le métro* [*Zazie en el metro*], *Rocco e i suoi fratelli* [*Rocco y sus hermanos*]) y femenina (*Lulú*, *Muchachas de uniforme*, *Quai des Orfèvres*).[3]

El acto sexual es un acontecimiento que desempeña un papel en la mayoría de las películas y es más difícil de mostrar que ningún otro, cualquiera que fuere la audacia de ciertos realizadores al respecto (*Et Dieu créa la femme* [*Y Dios creó a la mujer*], *Les amants* [*Los amantes*], *Jungfrukällan* [*La fuente de la doncella*]). Se lo sugería de distintos modos:

[3] El tabú de la homosexualidad poco a poco se ha ido quebrando por efecto de la liberalización de las costumbres durante la década de 1960: hemos llegado hoy, con *La cage aux folles* [*La jaula de las locas*], al extremo del tratamiento cómico, y con *L'homme blessé* [*El hombre herido*], al registro dramático. El tabú de la droga ha sido más duro de vencer: en Francia, *More*, de B. Schroeder, incluso tuvo dificultades con la censura en 1969.

— por una imagen más o menos simbólica que no perteneciera al contexto e introducida mediante un montaje: una cuerda de guitarra que se rompe: (*Marchand de filles* [*Vendedor de muchachas*], imágenes de explosiones y torrentes de agua que simbolizan la cubrición de una vaca (*Lo viejo y lo nuevo*);

— por una imagen perteneciente al contexto de la acción: una ola espumosa (*La red*, *Monika*, *Le bois des amants* [*El bosque de los amantes*]; flashes de tiro nocturno de balas trazadoras (*Destinées* [*Destinos*]); fuegos artificiales (*To catch a thief* [*Atrapar a un ladrón*]); un tren entrando en un túnel (*North by northwest* [*Norte cuarta al noroeste*]).

Pero la mayoría de las elipsis, en este campo, se basan en un movimiento de la cámara que, luego de mostrar eventualmente los primeros arrebatos amorosos, parece apartarse con discreción. El plano suele terminar la mayor parte de las veces por un fundido hacia el negro, o bien la cámara se fija en un elemento material y después, con un fundido encadenado, el director nos da a entender que ha transcurrido cierto tiempo (un cenicero primero vacío y después lleno, un tonel que se va colmando por un canalón; el mismo, pero después de acabada la lluvia, en *La bestia humana*) o que los protagonistas están ocupados (un disco, que una vez terminado sigue girando con una raspadura monótona, en *Rotación*), o bien la cámara se dirige a un objeto perteneciente también a la acción y que se halla cubierto por un valor simbólico o alusivo: un collar roto cuyas perlas siembran el suelo (*Extase* [*Extasis*]), un grabado que representa un clarín tocando paso de ataque (*Boudu sauvé des eaux* [*Boudu salvado de las aguas*]), una estampa ligera del siglo XVIII (*Edouard et Caroline* [*Eduardo y Carolina*]), un leño en una chimenea que evoca la llama de la pasión (*El diablo en el cuerpo*), una estrella de mar que, en el contexto, simboliza el amor de dos héroes (*Remolques*).

Por último, el paso del *usted* al *tú* es un "truco" infalible para dar a entender lo que ha pasado.

Para terminar este árido análisis con una nota más alegre, no resisto el placer de citar unas líneas en que Elmer Rice se ha mofado con humor de los misterios que no hace mucho rodeaban a la procreación en el mundo cinematográfico de Hollywood: "La vida, escribe, procede en Purilia de una fuente ignorada, y si bien no puedo definirla, sí puedo certificar que no es la consecuencia de una unión sexual... Me apresuro a agregar que al no ser resultado de esta unión, el nacimiento es siempre provocado por un casamiento".[4]

[4] *Voyage à Purilia*, pág. 83.

Quien puede lo mucho, puede lo poco. La elipsis no debe castrar sino podar. Su vocación no es tanto suprimir los tiempos débiles y los momentos perdidos como sugerir lo *sólido* y lo *pleno* dejando fuera del campo (fuera de representación) lo que la inteligencia del espectador puede suplir sin dificultad. Robert Bresson, gran ejecutor de la ascesis y de la lítote, recomienda en sus *Notes sur le cinématographe* que se ponga atención en "lo que sucede en las junturas", se evite lo superfluo ("Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica mediante la inmovilidad y el silencio") así como lo redundante ("Mientras un sonido pueda reemplazar a una imagen, suprime la imagen o neutralízala"). Una buena lección de *estilo*, la que (se) da: "No corras tras la poesía. Ella penetra sola a través de las junturas (elipsis)".[5]

[5] *Op. cit.*, págs. 25, 28, 61 y 35.

5

Enlaces y transiciones

Este capítulo es la continuación directa del anterior. Una película está hecha de varios cientos de fragmentos y su continuidad lógica y cronológica no siempre es suficiente para que su encadenamiento se haga totalmente comprensible para el espectador, tanto más cuanto que en la narración fílmica la cronología solió ser ridiculizada y la representación del espacio siempre ha sido una de las cosas más audaces.

En la ausencia (eventual) de continuidad lógica, temporal y espacial, o al menos para una mayor claridad, uno se ve obligado a recurrir a enlaces o transiciones plásticas y psicológicas, a la vez visuales y sonoras, destinadas a constituir las articulaciones del relato.

Los procedimientos técnicos de transición constituyen lo que se puede llamar *puntuación* por analogía con los procedimientos correspondientes a la escritura: pero resulta evidente que esta analogía es puramente formal, pues no se puede hallar ninguna correspondencia significativa entre ambos sistemas. En una película, las transiciones tienen por objeto asegurar la fluidez del relato y evitar los encadenamientos erróneos (falsos ajustes).

Daremos una nomenclatura de los procedimientos de transición.

El cambio de plano por corte seco es la sustitución brusca de una imagen por otra; es la transición más elemental, más corriente y también fundamental: el cine se convirtió en arte el día en que se aprendió a reunir en la cinta los trozos separados en el momento de la filmación; el encuadre y el montaje son el resultado de ambas operaciones primarias. El corte seco se realiza cuando la transición no tiene valor significativo por

sí misma y cuando corresponde a un simple cambio de punto de vista o a una simple sucesión en la percepción, por lo general sin expresión de tiempo transcurrido ni de espacio recorrido y, también, sin interrupción de la banda sonora.

La apertura en fundido y el cierre en fundido (o *fundido a negro*) suelen separar las secuencias unas de otras y sirven para marcar un importante cambio de acción secundaria o el transcurso del tiempo o hasta un cambio de lugar. El fundido a negro marca una notoria pausa en el relato y está acompañado por un detenimiento de la banda sonora: luego de una transición así conviene volver a definir las coordenadas temporales y espaciales de la secuencia que comienza. Es la forma de paso más destacada y corresponde al cambio de capítulo.

El *fundido encadenado* consiste en la sustitución de un plano por otro por sobreimpresión momentánea de una imagen que aparece sobre la anterior, que se desvanece. Salvo raras excepciones, siempre tiene por objeto significar un transcurso temporal reemplazando en forma gradual dos aspectos temporalmente diferentes (en el sentido del futuro o del pasado, según el contexto) de un mismo personaje o de un mismo objeto.[1] Así al comienzo de *La règle du jeu* [*La regla del juego*], un fundido encadenado nos hace pasar de Geneviève que habla con amigos a ella misma conversando con otra persona en otro lugar; ya he citado la transición temporal mediante un tonel destinado a recoger el agua de lluvia (*La bestia humana*). El fundido encadenado, además, puede no tener más función que la de suavizar el corte seco para evitar los *saltos* de planos demasiado bruscos cuando se encadenan varios planos de un mismo sujeto: por ejemplo, en la serie de planos cada vez más cercanos a la ventana iluminada del castillo, al inicio de *Ciudadano Kane*.

Hay que mencionar también el fundido encadenado sonoro: la música que acompañaba la zambullida de la institutriz en el pasado da paso a los ruidos de la calle mientras vuelve a la realidad (*Los niños de Hiroshima*); del ruido que hacen los pies de Marc al aplastar el vaso que cubre el suelo del piso

[1] Esta elipsis temporal eventualmente puede ir acompañada de un cambio de lugar, pero siempre se enfatiza en el transcurso del tiempo.

bombardeado se pasa al que hace Boris al chapotear en el barro del campo de batalla (*Cuando pasan las cigüeñas*).

El barrido: fundido encadenado de un género particular; consiste en pasar de una imagen a otra por medio de una panorámica muy rápida efectuada ante un fondo neutro y que en la pantalla aparece borroso. Se usa poco por ser muy artificial. Encontramos un ejemplo en *Ciudadano Kane* en momentos en que se resquebrajan las relaciones entre el magnate y su mujer: una serie de cortas escenas enlazadas mediante barridos nos muestran la evolución del amor hacia la costumbre, y luego hacia la indiferencia y la hostilidad.

Las cortinas y los iris: una imagen es reemplazada poco a poco por otra que se desplaza, en cierto modo, delante de la anterior (ya lateralmente, ya a la manera de un abanico), o bien la sustitución de la imagen se efectúa en forma de una apertura circular que se agranda o disminuye (*iris*). Estos procedimientos se utilizan poco, hecho que debemos agradecer, pues materializan de manera fastidiosa ante el espectador la existencia de la pantalla como superficie cuadrangular. Señalemos que el iris se empleó en especial en la época del cine mudo: la *apertura en iris* (muy usada por Griffith) corresponde a una ampliación del campo mediante un travelling hacia atrás, a partir del elemento más importante de la imagen, y el *cierre en iris* a un travelling delantero virtual que pone de relieve un detalle al limitarlo de negro en forma progresiva.

Los enlaces se fundan o en una analogía plástica o en una analogía psicológica.

Enlaces de orden plástico

A. *Analogía de contenido material*, es decir, identidad, homología o semejanza como base de la transición: paso de una carta de manos de su autor a las del destinatario (*The magnificent Ambersons* [*Los magníficos Amberson*]); de un tren de juguete a un convoy real (*Caza trágica*); de una tarjeta postal de la cantante Lola Lola a la cantante en carne y hueso en el escenario del cabaré (*El ángel azul*).

Un tanto más sutil vemos, con ayuda de la banda sonora, que comienza antes que aparezca la imagen que le corresponde, el paso de una estampa que representa a un soldado to-

cando paso de ataque a un orfeón municipal (*Boudu salvado de las aguas*), y de la trompeta de un arcángel esculpido a las de una banda militar (*El ritmo de la ciudad*).

B. *Analogía de contenido estructural*, es decir, similitud de la composición interna de la imagen, concebida en un sentido más bien estático: la imagen de un chorro de vino que se escapa de un tonel dado vuelta da lugar al abanico de aldeanos que sale en masa de un baile popular (*Fröken Julie* [*Señorita Julia*]); se pasa de la imagen de una bailarina que da vueltas a la de los anillos que forma la lluvia en un charco (*Los asesinos están entre nosotros*).

C. *Analogía de contenido dinámico*, es decir, basada en movimientos análogos de personajes u objetos: son los *enlaces en el movimiento*, la relación entre los movimientos idénticos de dos móviles diferentes o del mismo móvil en dos momentos sucesivos de su desplazamiento. Por ejemplo, el paso del fugitivo al perseguidor, en las películas de vaqueros; de la bota de un soldado muerto echada fuera de la trinchera a una bota nueva lanzada por un zapatero a un montón (*Okraina*); de un hombre que golpea a su caballo a una mujer que golpea a su hijo (*Arsenal* [*El arsenal*]).[2] Pero veamos uno mejor: la creación de una relación de causalidad ficticia (una botella vacía arrojada lejos por un borracho, un vidrio que vuela en mil pedazos bajo las piedras de los manifestantes en *Muerte de un ciclista*); acercamiento de dos imágenes chocantes (una botella apoyada con violencia en un bar o un cuchillo que se clava en un poste, en *The wild one* [*Salvaje*]); introducción de una analogía sonora (en *The 39 steps* [*Los 39 escalones*], una mujer, al descubrir un cadáver, abre la boca para dar un grito... que es reemplazado por el silbido de un tren que sale de un túnel; aquí hay una combinación de analogía sonora y al mismo tiempo visualmente dinámica: la trayectoria del grito se reemplaza y se continúa con la marcha del tren).

[2] Hay un ajuste muy audaz de este tipo en *Norte cuarta al noroeste*: el protagonista libra a la joven del precipicio (vista en picado) y la sube a la litera del coche cama (vista en contrapicado).

Enlaces de orden psicológico

La analogía que justifica la semejanza no aparece de un modo directo en el contenido de la imagen: la lógica del espectador establece la relación. A esta clase pertenecen en primer lugar las transiciones más elementales, es decir, los cambios de planos basados en la *mirada*; esta técnica es evidente en el *campo-contracampo* (las conversaciones entre dos personajes mostrados en forma alternada), pero también justifica la mayoría de los enlaces que, a la imagen de un personaje que *mira*, hacen suceder la de *lo que él ve* o *lo que trata de ver*; en tal caso, lo que fundamenta el enlace es la lógica del personaje o, más exactamente, su tensión mental: en cierto modo se trata de un *campo-contracampo mental*..[3]

A. *Analogía de contenido nominal*: yuxtaposición de dos planos en las siguientes condiciones: en el primero se hallan designados o evocados un individuo, un lugar, una época o un objeto que aparecen en el plano siguiente luego de cualquier signo de puntuación. Así se dice: "¿Dónde está Bernard?", "Me voy a Venecia", "Era en 1925", y la escena siguiente introduce a la persona, el lugar y la época anunciados. En *Le ciel est à vous* [*El cielo es vuestro*], el marido declara: "Cuando los negocios marchen bien instalaremos un cartel luminoso" y la secuencia siguiente se inicia con un plano del cartel luminoso sobre el garaje.[4] De un modo más sutil, en *Goupi mains rouges* [*Goupi manos rojas*], después que en el diálogo se hablara de la guillotina, el plano siguiente muestra a un personaje cruzando un estrecho paso dominado por una sombra proyectada en diagonal que evoca el filo de la guillotina.

B. *Analogía de contenido intelectual*: el término medio puede ser el pensamiento de un personaje; la gobernanta que

[3] Junto con las transiciones basadas en la mirada, señalemos la transición *olfativa*: Douglas Fairbanks, con ansiedad en el rostro, huele en el aire cierto olor; después, un fundido encadenado mediante *flou* introduce la imagen de unos panecillos cocinándose (*Thief of Bagdad* [*El ladrón de Bagdad*].

[4] En *Das Testament des Dr. Mabuse* [*El testamento del Dr. Mabuse*], un encadenamiento así proporciona al espectador perspicaz una indicación valiosa sobre la verdadera identidad del citado Mabuse.

a la mañana entra en el cuarto del profesor se asombra de encontrar la cama vacía y se hace preguntas; el plano siguiente muestra a Rath tendido en la cama de la cantante (*El ángel azul*); una muchacha piensa con dolor (primer plano del rostro) en su padre, a quien la sirvienta acaba de tratar de borracho: un fundido encadenado introduce un plano del padre desplomado ante una botella de vino en la habitación vecina (*Les inconnus dans la maison* [*Los desconocidos en la casa*]); en ambos ejemplos, el contenido mental del personaje en cierto modo está materializado de una manera visual.[5]

Pero el término medio también puede ser el pensamiento del espectador o, más exactamente, una idea sugerida al espectador por el realizador, gracias a la creación, por ejemplo, de una relación de causalidad ficticia y simbólica (en *Avant le déluge* [*Antes del diluvio*] se ve a un grupo de antisemitas escribiendo en una pared "Muerte a los judíos"; después, a un primer plano de la inscripción le sucede la imagen del joven judío asesinado en su bañera por los cómplices)[6] o de un encadenamiento psicológico que anuncia la continuación de la acción: "Me vengaré", dice Hélène, y su imagen —mediante un fundido encadenado acompañado por un encadenado sonoro en un ritmo de tablillas— da lugar a la de la joven bailarina que será el instrumento involuntario de su venganza (*Les dames du bois de Boulogne* [*Las damas del bosque de Bolonia*]).

El *plano de pausa*, caso especial, marca una detención momentánea del flujo dramático con la inserción de una imagen fija y *neutra* que tiene como fin evitar un *cambio brusco de imagen* entre dos movimientos. Encontramos un uso constante y específico en Ozu, en lo que Noël Burch llama *plano almohada* "por analogía con la *palabra almohada* de la poesía japonesa clásica": es un plano fijo "en forma de naturaleza muerta" (plano de decoración natural sin personajes), in-

[5] Asimismo se podría definir una *analogía de actitud psicológica*, que se traduce por una expresión idéntica de los rostros, en este caso un escepticismo hostil (rostros "cerrados"): se pasa de unos campesinos que miran al pope, incapaz de hacer llover, a otros que están frente a un objeto desconocido, la nueva desnatadora (*La línea general*).

[6] Plano cortado por Cayatte en la versión definitiva del film, que se presentó en el Festival de Cannes de 1954, luego del estreno exclusivo en París.

serto entre dos secuencias cuyo fin es introducir el marco de la secuencia siguiente e indicar un cambio de espacio y de tiempo. Estos planos *vacíos*, bastante enigmáticos para el espectador occidental que los descubre, están cargados sin embargo de una intensa poesía visual.[7]

[7] *Pour un observateur lointain*, págs. 175-183 y Tadao Sato, *op. cit.*, pág. 190.

6

Metáforas y símbolos

Al estudiar los caracteres generales de la imagen, dije que se relacionaba en forma dialéctica con el espectador en un complejo afectivo e intelectual, y que el significado que adquiría en la pantalla dependía casi tanto de la actividad mental del espectador como de la voluntad creadora del realizador. Ahora bien, una de las fuentes —quizá la principal— de la relativa libertad de interpretación del espectador reside en el hecho de que *toda realidad, acontecimiento o gesto es un símbolo, o más exactamente signo, en mayor o menor medida*. Asimismo hemos visto que *el significado de una imagen depende mucho de su confrontación con las contiguas*. Lo que nos ocupará en este capítulo será el uso de estos dos hechos fundamentales.

Todo lo que se muestra en la pantalla tiene sentido y, la mayor parte de las veces, un segundo significado que sólo puede aflorar con la reflexión; podríamos decir que toda imagen *implica* más que *explica*: el mar puede simbolizar la plenitud de las pasiones (*La noche de San Silvestre*); un puñado de tierra, el arraigo al suelo natal (*La madre*), y una simple pecera con peces rojos iluminada por el sol puede ser la imagen de la felicidad (*Okasán*). Por esta razón, la mayoría de las películas de calidad son interpretables en varios niveles según el grado de sensibilidad, imaginación y cultura del espectador. El mérito de estas películas es que sugieran, más allá de la inmediatez dramática de una acción, por más profunda y humanamente apasionante que sea, sentimientos o ideas de orden más general. En la génesis de este segundo significado, el símbolo desempeña un papel muy importante. El empleo del símbolo en cine consiste en recurrir a una imagen capaz de sugerirle al

espectador más que lo que pueda brindarle la sola percepción del contenido aparente. Respecto de la imagen cinematográfica, podríamos hablar de un *contenido aparente* y de un *contenido latente* (o incluso de un *contenido explícito* y de un *contenido implícito*): el primero sería inmediata y directamente legible y el segundo (eventual) estaría constituido por el sentido simbólico que el realizador ha querido darle a la imagen o el que el espectador ve en ella por sí solo.

De un modo general, el uso del símbolo en el film consiste en reemplazar a un individuo, un objeto, un gesto o un hecho por un *signo* (se trata entonces de la elipsis simbólica, ya estudiada) o en hacer aparecer un segundo significado ya por la semejanza de dos imágenes (*metáfora*), ya por una construcción arbitraria de la imagen o del acontecimiento que les confiere una dimensión expresiva suplementaria (*símbolo* propiamente dicho).[1]

Las metáforas

Llamo "metáfora" a la *yuxtaposición* mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película. La primera de estas imágenes suele ser un elemento de la acción, pero la segunda (cuya presencia crea la metáfora) también puede estar tomada de la acción y anunciar la continuación del relato, o bien constituir un hecho cinematográfico sin relación alguna con la acción y cuyo valor está dado en relación con la imagen anterior.

Se pueden definir varios tipos de metáforas:

A. *Metáforas plásticas*: se basan en una semejanza o analogía de estructura o tonalidad psicológica en el contenido

[1] Por analogía con las figuras retóricas correspondientes. *Metáfora*: consiste en modificar el significado propio de una palabra con un significado que no pertenece a dicha palabra, en virtud de una comparación que se efectúa en la mente. *Símbolo*: imagen que sirve para designar convencionalmente algo.

puramente representativo de las imágenes. Así, en *Stachka* [*La huelga*], Eisenstein hace un paralelo con los rostros de soplones de la policía, que tienen como indicativo nombres de animales, y la imagen de estos mismos animales; hay una semejanza parecida en *La línea general* o *Lo viejo y lo nuevo* entre un rostro de mujer tosco e inexpresivo y un pavo, y en *À propos de Nice* [*Hablando de Niza*] entre una mujer arisca y afectada y un avestruz amanerado y solemne.

Un efecto más sutil: hay planos de agua calma y de mar asimilados a la imagen de un niño dormido (*Los últimos días de San Petersburgo*), planos de rostros atentos e inquietos de marinos que esperan el ataque enfrentados con planos de máquinas detenidas (*El acorazado Potemkin*), imágenes de explosiones que ponen de relieve la alegría de los labradores al llegar el agua bienhechora (*La Terre a soif* [*La Tierra tiene sed*]), los pies cansados de una mujer del pueblo que cruzan el puente Carlos de Praga, luego de un día de trabajo, en un paralelo con los pies de una estatua de Cristo en ese célebre puente (*So its das Leben* [*Así es la vida*]).

Veamos ahora la metáfora cómica, basada en una analogía estructural y cinética: para escapar de los policías, Mackie se va en puntillas del salón de la casa de citas, y una estatua con el pie levantado se pavonea en medio del salón (*La ópera de tres centavos*); los empleados de una hilandería se ríen a carcajadas y hay una pieza mecánica animada en un corto y rápido movimiento de vaivén vertical, lo cual da la impresión de que se ríe ([*Las puntillas*]).[2]

B. *Metáforas dramáticas*: tienen una función más directa en la acción, al aportar un elemento explicativo útil para la consecución y la comprensión del relato. *La huelga* da un ejemplo de ello: la imagen de los obreros ametrallados por el ejército zarista se asocia con la de una escena en los mataderos que muestra animales degollados (aquí el segundo término de la metáfora no pertenece a la acción); en el mismo film encontramos la yuxtaposición de un capitalista usando un ex-

[2] Ejemplo de trasposición visual de una metáfora verbal, el mar de *techos:* un barco de papel se perfila en una sobreimpresión en un panorama de techos parisienses agitados por olas ficticias mediante un balanceo de la cámara (*Entreacto*).

primidor y de las tropas persiguiendo a los huelguistas. En *Octubre*, el jefe provisional del gobierno, Kerensky, aparece enfrentado —en el montaje— con una estatuilla de Napoléon, con cuya asociación Eisenstein quiere simbolizar sus ambiciones; más tarde, a unas imágenes de arpistas siguen las de un dirigente antibolchevique en un discurso, lo cual nos da a entender que el orador tiene como único objeto aplacar la vigilancia revolucionaria del pueblo. En *Así es la vida*, la muerte de la vieja está sugerida mediante imágenes con vuelo de palomas y flashes de olas furiosas. Se habrá de notar que el segundo término de algunas de estas metáforas (los animales, los arpistas, las olas) no tiene relación alguna con la acción del film y está introducido de un modo totalmente arbitrario: esta audacia es muy característica del cine mudo soviético y de lo que Eisenstein llamaba *montaje de atracciones*. Por último, en el setilo irónico, vemos un ejemplo tomado de Hitchcock: durante una conversación entre una actriz y un lord, de pronto aparece la imagen de un plato con queso y un vaso de vino, en un flash muy breve y que simboliza la vulgaridad de la interlocutora (*Murder* [*Homicidio*]).

C. *Metáforas ideológicas*: su objeto es hacer brotar en la conciencia del espectador una idea cuyo alcance supera con mucho el cuadro de acción del film, y que implica una postura más amplia en cuanto a los problemas humanos. La iniciación de *Tiempos modernos* es famosa: muestra la imagen de un rebaño de carneros en marcha y luego la de una multitud saliendo de una boca de metro; en *Hablando de Niza* un desfile de soldados aparece seguido por un plano de las tumbas de un cementerio; en *Potomok Chingis-Khan* [*Tormenta sobre Asia*], los minuciosos preparativos de la indumentaria de los oficiales ingleses que se dirigen a ver al Gran Lama, a quien tratan de impresionar con su porte, son asociados irónicamente con la limpieza y el bruñido de las estatuas del templo donde serán recibidos. Resulta desgarrador el ejemplo de *Nuevas tierras* en que la imagen de un niño demacrado es asociada con la destrucción de cereales en la crisis del '30.

Por otro lado, en *La madre* encontramos una de las más bellas metáforas del cine, a la vez plástica, dramática e ideológica: se extiende a través de una gran parte de la película y consiste en el paralelo entre una manifestación de huelguistas

en la época zarista y el deshielo de un río en la primavera. El símbolo nace de la similitud evidente entre la avalancha de los bloques de hielo desmantelados por el florecimiento primaveral y la oleada de obreros llevados por su conciencia al ataque a la autocracia. Ernest Lindgren, respecto de esta admirable secuencia, escribió unas líneas que muestran a la perfección su sentido y alcance: [...] "La totalidad de la secuencia que he descrito en realidad está construida sobre la base de la intercalación de cierta cantidad de acciones distintas. Cuatro de ellas pertenecen al drama mismo: la huida del hijo y el encuentro con su madre, la rebelión general en la cárcel, la manifestación de los obreros en la ciudad y la acción emprendida por el ejército para aplastar el movimiento. Detrás del drama principal hay incluso otras dos acciones secundarias: en primer lugar, las escenas primaverales, el agua de los torrentes y ríos, que corre y se arremolina, los niños que juegan y se ríen y los charcos de agua que reflejan el cielo en el suelo barroso; en segundo lugar, como elemento más peculiar de la llegada de la primavera, los bloques de hielo que bajan inevitablemente por el río, con lentitud y calma o atropellándose unos a otros. El movimiento de esta secuencia en su totalidad se construye sobre la base de la mezcla de estos elementos parciales opuestos entre sí y cuyas interrelaciones son en extremo sutiles y variadas. Los planos de la primavera se integran para expresar la alegría del prisionero. El tema de la primavera reaparece en la mente de los presos sentados en la celda común y en los planos de la manifestación y de los soldados reflejados en los charcos de agua del camino. El hielo en el río es un desarrollo natural del tema de la primavera, que adquiere una importancia especial por sí mismo. Hay una similitud evidente, plásticamente hablando, entre el movimiento del hielo y el de la manifestación que avanza; ambos comienzan con lentitud, van adquiriendo fuerza y, al final, así como los bloques de hielo se aplastan contra los pilares del puente, el avance de los obreros se transforma en desastre junto al puente y acaba en el caos y la confusión. Pero el hielo también forma parte de la escena y cumple una función realista en el desarrollo de la acción cuando el hijo se escapa en un bloque de hielo y se ve llevado fuera de alcance, seguro temporalmente."[3]

[3] *The art of the film*, pág. 86.

Luego de ver el papel ideológico de la metáfora resulta útil estudiar su *mecanismo psicológico*: así abordamos determinados problemas que encontramos en relación con el montaje. La metáfora surge del encuentro de ambas imágenes, una de las cuales es término de comparación y la otra objeto de la comparación, lo comparado; si nos referimos a los ejemplos citados podemos advertir que el objeto de la comparación es siempre uno o varios seres humanos, mientras que el término de la comparación es siempre un animal o un objeto (avestruz, arpa, carneros, bloques de hielo, etc.): en efecto, es normal que sea siempre el rostro o el gesto humanos los que se señalen, modificados, cubiertos de una tonalidad especial por la confrontación, primero porque la acción humana es en extremo maleable y en todo caso, mayor que el objeto al cual se refiere, y segundo porque nos concierne y nos implica más que cualquier otra realidad.

Tratemos de ilustrar el mecanismo de la metáfora estudiando la que inicia *Tiempos modernos*. La visión del rebaño instaura en nosotros un campo de conciencia de cierta cualidad correspondiente a la idea que nos puede sugerir esa imagen: curiosidad divertida, atención muy distraída. La imagen de la multitud que le sucede, en cambio, aporta un elemento muy distinto: enseguida nos vemos más *implicados* y *concernidos* por esta imagen que constituye un hecho humano; de allí la instauración en nosotros de una tonalidad psicológica mucho más densa y tensa. Hay, pues, un ascenso de la tensión mental: el sentido de la semejanza de ambas imágenes pronto aparece y convoca a la risa; pero la elevación del tono impide que la risa se expansione y la transforma en una sonrisa un tanto triste; el efecto logrado, lejos de ser francamente cómico es amargo, desengañado y, en definitiva, bastante pesimista. En cambio, resulta verosímil que la disposición inversa de las dos imágenes hubiera tenido un carácter cómico mucho más claro por el hecho de la caída de la tensión psicológica que habría suscitado.

Vemos que las dos imágenes se influyen entre sí: la segunda adquiere un "tono" y un "sentido" de acuerdo con la coloración mental instaurada por la primera e influye, a su vez, en el "tono" y el "sentido" de ésta. En definitiva, el *sentido* de la metáfora surge de la confrontación de ambos planos; respecto del *tono*, será más bien trágico si existe ascenso de la tensión de un plano a otro (los soldados, las tumbas) y cómico en el caso contrario (el orador, las arpas). Pero en realidad la dominante psicológica y dramática de la película es la que dará a la metáfora su tonalidad exacta: una metáfora de tendencia cómica en una película trágica (el orador, las arpas) y una metáfora de tendencia trágica en un film más bien cómico (o en este caso satírico: los soldados, las tumbas) adquirirán un tono amargo y grave y no totalmente risible.

Los símbolos

Hay un símbolo propiamente dicho cuando el significado no proviene del encuentro de dos imágenes sino que reside *en la imagen misma*; se trata de planos o escenas pertenecientes siempre a la acción y que además de su significado directo se hallan cubiertas de un valor más profundo y amplio y cuyo origen obedece a diversas causas que trataré de examinar.

A. *Composición simbólica de la imagen*: se trata de una imagen en que el realizador ha asociado de un modo más o menos arbitrario dos fragmentos de realidad para hacer surgir de su confrontación un significado más amplio y profundo que su solo contenido material. Podemos distinguir varios tipos:

—*personaje ante un decorado*: los personajes de los frescos de una iglesia rusa parecen ser los testigos amenazadores del desasosiego de una muchachita ([*La tempestad*]); el príncipe Kurbsky, al preguntarse si va a traicionar a Iván, se perfila delante de un ojo enorme[4] en la pared de una capilla (*Iván el Terrible*); un empleaducho canijo y deplorable gesticula ante un amplio y majestuoso fresco del Renacimiento (*El abrigo*, de Lattuada); Elsa le suplica a Michel que huya con ella para escapar de un marido cruel, delante de los monstruos marinos de un acuario (*La dama de Shangai*). Algo más rebuscado: al salir de la maternidad con un niño cuyo padre la abandonó y pasando cerca de una iglesia, una joven mujer es fotografiada de tal manera que su cabeza parece rodeada de la aureola del martirio (*El chico*); Kerensky, filmado en contrapicado, aparece satíricamente ornado con la corona de laureles a la que sostiene una estatua por encima de él (*Octubre*); el sádico, que mira un escaparate, nos muestra el rostro rodeado del reflejo de hileras de cuchillos que simbolizan su locura asesina (*El maldito*);

—*personaje con objeto*: ya he citado el hermoso encuadre de *Esposas en ridículo*, en donde la barra de una cama parece

[4] Equivalente del simbolismo hugoliano: "El ojo estaba en la tumba y miraba a Caín".

cargar el ánimo de una mujer desquiciada; un encuadre idéntico hay en *Lola Montes* durante una larga escena en que la protagonista evoca la tristeza de su vida y su rostro está casi constantemente cruzado por el tubo de la estufa instalada en la diligencia; otro efecto semejante aparece en *I confess* [*Yo confieso*]: el joven sacerdote acusado de homicidio, al escuchar los distintos testimonios, es encuadrado varias veces en un plano medio, teniendo en una esquina de la pantalla y en primer plano el extremo de una barra metálica; la obsesiva presencia de ese objeto hace muy conmovedor el drama que se desenvuelve en su interior; también en esa misma película, el párroco, recorriendo la ciudad antes de entregarse a la policía, se ve en un momento en picado lejano mientras en primer plano se perfila una estatua de Cristo llevando la cruz. Más sutil aun: la máquina de afeitar movida delante del cuello del marido (al menos, por el efecto de la perspectiva), futura víctima (*Obsesión*); el mismo encuadre, con la mano que el policía está enguantando con cuidado delante del hombre al que va a estrangular (*Touch of evil* [*El sello de la maldad*]);

—*dos acciones simultáneas*: durante el casamiento de los protagonistas, por la ventana abierta se ve pasar por la calle un cortejo fúnebre, símbolo del error de esta unión que acabará con la muerte miserable de ambos cónyuges (*Codicia*); en la escena de la doble boda de *Toni*, a la alegría generalizada de los invitados se opone la desesperación de Josefa y de Toni, obligados por las circunstancias a casarse con alguien a quien no aman pese a su amor recíproco; en la secuencia final de *L'amour d' une femme* [*El amor de una mujer*], la joven que llora su amor interrumpido por la partida del ingeniero ve avivarse su dolor con la palabrería inconsciente de la nueva institutriz que le cuenta su dicha. En el plano cómico, vemos la escena de la Opera en *Le million* [*El millón*]: los artistas cantan un dúo de amor cuando en realidad se detestan, y se hacen para sí reflexiones chocantes y quienes toman para sí la inflamada letra de la canción son los dos enamorados ocultos tras un elemento del decorado. Por último, en la asombrosa y desconocida *Il sole sorge ancora* [*El sol sigue saliendo*] encontramos una admirable secuencia: cuando los nazis conducen al cura a la muerte y también a uno de la resistencia, los campesinos se juntan a su paso en una gran masa; luego, el párroco comienza

a recitar las letanías de la Virgen y los campesinos se ponen a responderle en un ferviente crescendo que contrasta con el pánico del enemigo;

—*acción visual combinada con un elemento sonoro*: el rostro de la joven actriz a quien su marido acaba de matar por celos se perfila delante de la pantalla ante la cual canta "Je n'ai qu' un seul amour, c'est toi" ["Tengo un solo amor: eres tú"]; *Prix de beauté* [*Premio de belleza*]; el dolor de un preso que acaba de perder a su mejor compañero está sugerido por los chirridos de la camilla que empuja y donde se encuentra el cadáver (*El Gran Consolador*); un ladrón descubre un cadáver ensangrentado y se queda mudo por el espanto; pero afuera un perro aúlla (*La tête d'un homme* [*La cabeza de un hombre*]); un hombre hace que le saquen el clavo que unos malhechores le clavaron en el hombro: domina su dolor pero una sirena a lo lejos parece gritar en su lugar (*El bruto*); un soldado muere apretando entre los dientes las dos puntas del cable telefónico que le habían encargado reparar y, una vez restablecida la comunicación, se oye en off el anuncio de la victoria *Velikij perelom* [*La gran decisión*]; una lenta panorámica descubre las ruinas de la cancillería del ex Reich nazi en Berlín, mientras se oye la voz de Hitler que promete al pueblo alemán la paz y la felicidad (*Germania, anno zero* [*Alemania año cero*]); cuando el jardinero limpia la piscina donde quizá se encuentra el cadáver, la institutriz asesina enseña a los alumnos el verbo *to find* ("encontrar"; *Les diaboliques* [*Las diabólicas*]); mientras ella entona el cántico "A toi la victoire pour l'éternité" ("Tuya la victoria para siempre"), una muchacha mira con odio a la ciega que se había interesado en su novio (*La sinfonía pastoral*);

—*inscripción que subraya el sentido de una acción o de una situación*: buenos ejemplos en *La ópera de cuatro centavos* cuando los pordioseros londinenses, que hacían cola para conseguir de Peachum, pagando, el permiso que les permitiría mendigar se encuentran dominados irónicamente por la fórmula bíblica inscrita en la pared: "Dad y se os dará" y en *Intolerancia*, cuando la cámara sigue a los huelguistas que escapan del tiroteo de la milicia patronal, descubre la inscripción "The same thing yesterday and today" ["Lo mismo hoy que

ayer"]. *Ciudadano Kane* se inicia con un movimiento de cámara que muestra en el cuadro el cartel que dice "No trespassing" ["Prohibida la entrada"], símbolo de la imposibilidad de penetrar en la intimidad de un individuo. En *Sin aliento*, unos carteles de películas sugieren el destino fatal del héroe: "Vivre dangereusement jusqu'à la mort" ["Vivir en peligro hasta la muerte"], "Plus dure sera la chute" ["Más dura será la caída"];

—*adición de un elemento exterior a la acción*: en un primer plano de la cara de la protagonista que recibe un beso, se abren una puertas que —en sobreimpresión— sugieren que acaba de liberarse de su frigidez (*Hechizado*).

B. *Contenido latente o implícito de la imagen*: se trata de la forma más pura y más interesante del símbolo. Consiste, en ese nivel, en una imagen que tiene su propia función en la acción y que puede aparentar no tener significado alguno no evidente pero cuyo contenido puede tomar, con mayor o menor claridad, y más allá de su significado inmediato, *un sentido más general*. Así como con las metáforas, distinguiré ahora tres grandes categorías de símbolos:

—*símbolos plásticos*: los planos en que el movimiento de un objeto o de un gesto o su resonancia afectiva pueden evocar una realidad de otro orden. El cine soviético brinda muchos ejemplos de este simbolismo afectivo puro: en *El acorazado Potemkin*, durante los minutos anteriores a la orden de abrir fuego contra los amotinados cubiertos con una lona, una determinada cantidad de planos (una vista de la roda del acorazado, un entrepaño con el escudo de armas imperiales, un clarín) concurren, por su estatismo, a reforzar la sensación de viva intranquilidad y de espera impotente de la tripulación; poco después, durante una batalla, un plano que representa una bandera flameante introduce un valor épico que subraya el carácter del momento; del mismo modo, en *Tormenta sobre Asia*, la imagen de una caja de monedas que se cae al suelo y las de un acuario y un florero que se rompen contra el piso constituyen, por su carácter de imágenes-choque (primeros planos muy cortos y de rápido movimiento) una especie de contrapunto plástico de las escenas de violencia que acompañan; en el *Otelo* de Yutkevich, durante el largo monólogo para sí en que

Yago expone sus intenciones criminales, los cohetes de unos fuegos artificiales estallan en silencio en el cielo, detrás de él, como para poner de relieve la violencia de sus proyectos. Pero veamos algo más explícito: en *El acorazado Potemkin*, a la imagen del médico echado al mar sucede un primer plano de sus quevedos, que enganchados al caer en un cordaje se balancean en la punta de la cuerda, con lo que la lógica de Eisenstein quería evocar la ridícula y siniestra marioneta que fue ese hombre que, con su título de médico, se creía autorizado a hacer creer que la carne atacada por gusanos es perfectamente apta para el consumo;[5] un vuelo de palomas simboliza en cierto modo la partida del alma de un muerto (*La pasión de Juana de Arco, Así es la vida, L'espoir/Sierra de Teruel* [*La esperanza/Sierra de Teruel*]); en *Farrebique*, durante el entierro del abuelo, se ven las ruedas del coche engancharse con los espinos, como reteniendo entre sí al hombre que había pasado toda su vida en medio de la naturaleza; en *La sinfonía pastoral*, los papeles que se vuelan para todos lados cuando el pastor abre la puerta de su despacho simbolizan a la vez la huida de la muchacha y la sorpresa inquieta del hombre; en *Recuerdos de la casa de los muertos*, a lo largo de la conversación entre Dostoievski y el jefe de policía, la tan repetida imagen de un candelero cuyos colgantes de cristal palpitan y cascabelean, hace perceptible la tensión de la atmósfera de la escena; en la película de Yutkevich, Otelo, atormentado por los celos, está filmado en medio de redes de pescadores en las que parece cautivo como en un laberinto.

Otros ejemplos con efectos sonoros: el descarrilamiento del tren blindado alemán de *La bataille du rail* [*La batalla del riel*] acaba con el plano de un acordeón que rueda cuesta abajo por entre los restos de vagones en una cascada de notas chillonas y desafinadas, a semejanza de la muerte insignificante de esos hombres sacrificados por una causa injusta; en *The sniper* [*El francotirador*], una prostituta ebria deambula con dificultad y patea una lata de conserva que se pone a ro-

[5] Eisenstein observa que en este caso se puede ver el equivalente de la figura de estilo llamada "sinécdoque", que consiste en tomar la parte por el todo, procedimiento a menudo usado en cine precisamente con motivo de su valor sugerente.

dar con mucho estrépito por la bajada de la calle, penosa imagen de esa mujer; por último, la asombrosa secuencia de la llegada del tren a la estación *Podniataia tselina* [*La última noche*] contiene un buen contrapunto sonoro: el jadeo de la locomotora en el silencio del gran corredor desierto simboliza vigorosamente la inquietud atenta de los hombres al acecho;

—*símbolos dramáticos*: son los que desempeñan un papel directo en la acción al proporcionarle al espectador elementos útiles para la comprensión del relato; los símbolos de esta clase abundan y suelen ser bastante elementales: muy a menudo, una vela que se apaga significa la muerte del personaje (*Le manteau* [*El abrigo*]), de Kozintsev y Trauberg); Napoléon, al volver de Elba, elabora su plan de batalla contra el ejército inglés de Bélgica; al final de la discusión, arroja sobre el mapa el cortapapel que tenía en la mano y va a dar justo en un nombre que la cámara nos hace descubrir: Waterloo (*Maria Walewska*); una joven mujer ha decidido casarse con un viejo que le hace la corte, pero hete aquí que una marcha militar anuncia el regreso del apuesto legionario a quien ama: ella se precipita pero el collar que el hombre le regaló se engancha en el respaldo de la silla, se rompe y se desparraman las perlas por el suelo (*Morocco* [*Marruecos*]); un hombre que había echado inadvertidamente a la chimenea la foto de quien fue su amante, esboza un gesto para sacarla de las llamas, cambia de actitud y la mira quemarse con indiferencia (*El chico*); sobre un grupúsculo de agitadores obreros que discuten acerca de un plan de acción, una mano (la del jefe de policía) se cierra en una sobreimpresión (*La huelga*); sobre la imagen de una muchacha caída en las redes acuciantes e interesadas de un oficial, se superpone la de una araña que teje la tela (*The queen of spades* [*Reina de espadas*]).

Ya un poco menos "legible" vemos a una tetera que borbotea para expresar la tensión que asciende en un grupo y llegará a un homicidio (*Dura lex* [*Ley dura*]) y el jarro de leche que desborda para simbolizar el deseo sexual de los esposos (*Quai des Orfèvres*); un tacón que se quiebra y el paso renqueante que de eso resulta traduce la conmoción moral de una mujer (*Una mujer de París, L'oro di Napoli* [*El oro de Nápoles*]); durante una violenta discusión con su marido, una mujer

está poniéndose crema demaquilladora, y la brutalidad con que se masajea la cara hace visible su desasosiego interior (*A double tour* [*Con dos vueltas*]); en *Obsesión* aparece de pronto ante la protagonista una mujer que lleva en la mano un pesado hocino y cuyo rostro permanece entre las sombras: ¿es acaso la Muerte, *su* muerte?[6]

Pero podemos estar confrontados con efectos mucho más elaborados. Hay un excelente ejemplo de esto en *Codicia*: Marcus, amigo del joven matrimonio, furioso por ver írsele de las manos el dinero ganado por Trina gracias al billete de lotería que le regaló, decide recuperar esa suma por todos los medios y su voluntad dañina se halla expresada con un plano introducido varias veces en la secuencia: muestra un gato tratando de alcanzar dos pájaros inmovilizados de miedo en una jaula. Un símbolo mucho más sutil es el de la muerte del canario en la secuencia inicial de *El ángel azul*: este incidente evidentemente sirve para poner de relieve el carácter sentimental del profesor, pero también, y sin duda alguna, es una prefiguración de su lamentable muerte, al final del film, ser tan frágil como el débil pajarillo; la sensación de presagio trágico que deja ese insignificante acontecimiento, por otro lado está reforzada —en el momento de las primeras visitas del profesor a Lola Lola— por la presencia insistente y callada de un payaso, que no es sino el símbolo de la cercana decadencia de Rath. En *Tormenta sobre Asia* encontramos una interpretación escénica muy esotérica pero singularmente vigorosa: señala que el soldado inglés, que llevaba al prisionero mongol para fusilarlo, procura no ensuciarse los pies en los charcos de agua; a su regreso, en cambio, una de sus vendas de paño se desarma y se arrastra en el fango, que ya no trata de evitar: su conducta simboliza con fuerza el desconcierto intelectual del soldado, a quien el homicidio que le han mandado cometer repugna e indigna.

Recordemos el papel simbólico que pueden desempeñar el sonido (un hombre, arruinado y desesperado, oye en off las voces de los "croupiers" que simbolizan la pasión por el juego que acaba de apoderarse de él, en *Le joueur* [*El jugador*]) y el color

[6] Recuérdese la función simbólica del decorado y de los elementos naturales, función ya analizada.

(en *Heimat*, en blanco y negro en su mayor parte, el color interviene para señalar los tiempos fuertes de la acción);

—*símbolos ideológicos:* llamados así porque sirven para sugerir —repito— ideas que superan ampliamente los límites de la historia en la cual están integrados. En *Sierra de Teruel*, una hormiga que se pasea por el colimador de una ametralladora parece simbolizar la inocencia de la vida natural frente al monstruoso mecanismo de la guerra; y se puede leer un significado un tanto análogo en la secuencia célebre en que el campesino, embarcado en un avión para designar el emplazamiento del aeródromo enemigo, ya no reconoce su tierra natal, vista desde el cielo. En *Octubre*, en momentos en que los obreros revolucionarios acaban de tomar el Palacio de Invierno, Eisenstein muestra un reloj en que distintos cuadrantes indican las horas locales de las grandes capitales, como para darnos a entender que ese acontecimiento va a cambiar la historia del mundo. En *Ladri di biciclette* [*Ladrones de bicicletas*], el obrero Ricci está pegando un cartel de Rita Hayworth cuando le roban la bicicleta; conociendo las opiniones del realizador y de su guionista, Zavattini, se reconocerá sin dificultad que ese cartel es el símbolo del mar de imágenes embrutecedoras y envenenadas que Hollywood vuelca en las pantallas del mundo, imágenes cuyo lujo y falsedad tienen por par sólo la miseria material y moral de una gran cantidad de seres humanos. Cuando la joven clasificadora de *Le point du jour* [*El amanecer*] le dice al delegado menor, respecto de la pared de la mina: "Cuando era chica creía que no había nada detrás de esa pared", es evidente que el realizador Louis Daquin expresa aquí su concepción de la sociedad y que esa enorme e infranqueable pared simboliza la lamentable división de la sociedad en clases antagónicas. En momentos en que llevan al cementerio al joven tractorista de *La Tierra*, muerto por un contrarrevolucionario, una mujer, al pasar el cortejo, se halla atacada por los primeros dolores de parto: así, la vida siempre nace de la muerte; tema frecuente en el cine soviético, unos hombres desaparecen en la batalla revolucionaria, pero a la vez nacen otros que prepararán las futuras siegas. Cuando al final de *Caza trágica* el anciano deportado, a quien el desempleo y la miseria habían incitado a participar de una banda de pistoleros, advierte su error y vuelve por propia voluntad a sus com-

pañeros campesinos, éstos le devuelven la libertad y lo echan amistosamente con terrones de tierra hacia los pacíficos talleres de la patria liberada: es casi una purificación, un exorcismo, que los obreros de la cooperativa hacen al que por su extravío criminal había estado a punto de quitarles la tierra que les aseguraba la subsistencia; mediante este símbolo emparentado con el espíritu del cine soviético, De Santis expresa una especie de participación vital entre la tierra y los hombres que de ella viven. Desde un punto de vista no realista, hay que citar el efecto muy original que se encuentra en *Un vestigio del imperio* [*El hombre que perdió la memoria*]: cuando el amnésico recobra la memoria se lo ve frente a frente (en flashback) con un infante alemán, en tierra de nadie, y que tiene su mismo rostro y es *él*; del mismo modo, los enlaces, las telefonistas y los artilleros de cada campo *son* todos él: esto es lo que en la conciencia del realizador puede significar que en la guerra los hombres luchan contra sí mismos mientras que por naturaleza son todos hermanos. De *El arsenal* veremos uno de los más audaces y conmovedores símbolos (pese a su carácter no realista) que se pueden encontrar en la historia del cine; al final de la película, en el momento en que la huelga de los obreros del arsenal resulta aplastada por el ejército zarista, el hombre que dirigió el movimiento camina hacia el pelotón de fusilamiento: ametrallado a quemarropa, sin embargo no cae y se descubre el pecho como para mostrarles a sus ejecutores que lo que en sí vivió es una idea más poderosa que la muerte.[7]

Se habrá observado que el símbolo es tanto más logrado y

[7] Mediante la imbricación de planos se pueden lograr vigorosos efectos simbólicos; cada uno de esos planos retoma la acción poco antes del momento en que el anterior lo dejó. El ejemplo más famoso se encuentra en *Iván el Terrible*, cuando vuelcan las monedas de oro en la cabeza del nuevo zar: el efecto obtenido es una especie de dilatación de la duración para hacer resaltar la solemnidad del momento. El mismo procedimiento y la misma impresión se dan en *El acorazado Potemkin* cuando, después del incidente de la carne podrida, uno de los marinos rompe contra el suelo un plato con la inscripción: "El pan nuestro de cada día, dánoslo hoy". En la conocida escena en que Kerensky sube las escaleras (en *Octubre*), la imbricación señala irónicamente la ambición del personaje y trata de sugerirnos que nunca llegará al objetivo. Por otra parte, en *El fin de San Petersburgo*, aparece el mismo efecto aplicado a un ascensor que sube, donde se ha instalado el capitalista y pone de relieve el poder y la pomposidad del individuo.

sorprendente cuanto menos visible es desde un principio y cuanto menos fabricado y artificial parece. Resulta claro, sin embargo, que las posibilidades de expresión simbólica dependen del estilo y del tono del contexto y que un símbolo fantasmagórico como el de *El arsenal*, que acabo de citar, sólo es imaginable y admisible en el mundo casi surrealista de Dovjenko. Sea como fuere, el proceso normal del símbolo es siempre el de hacer brotar un segundo y latente significado del contenido inmediato y evidente de la imagen.

Ahora bien, existen películas —a decir verdad, muy escasas— que dan muestras de una curiosa alteración de los valores y un sorprendente desconocimiento de la naturaleza realista del cine. Estos films transforman la apariencia directamente legible de la acción (primer grado de inteligibilidad de una película) en simple basamento, creado artificialmente y destinado a sobreentender un sentido simbólico (segundo grado de inteligibilidad), que adquiere un lugar de primerísima importancia. Estos films, así, trastornan la "regla del juego" cinematográfico, que exige que la imagen sea, en primer lugar, un trozo de realidad directamente significante y, en segundo lugar, de un modo accesorio y optativo, la mediadora de un significado más profundo y general. A través de esto se exponen a varios peligros; el principal es que la acción resulta artificial e inverosímil.

Esto es muy evidente en las películas *escritas* (y llegado el caso, realizadas) por poetas, tales como Jacques Prévert y Jean Cocteau, porque tienden a trasladar directamente a la pantalla los símbolos y los mitos de su mundo poético. Así, el rico contenido mítico o metafísico hace estallar la frágil envoltura realista fabricada para la ocasión y aparece, en primer plano, con todas sus inverosimilitudes duramente señaladas por el coeficiente de realidad que afecta a todo lo que aparece en la pantalla; por eso el fracaso de *Las puertas de la noche*, cuyo fantástico guión resulta despiadadamente desenmascarado por el contexto realista con el que se lo quiso vestir. Del mismo modo, en lo que se refiere a la interpretación, el mito se abre paso bajo el personaje: así, Jules Berry, cuyo sorprendente personaje de *Le jour se lève* [*Amanece*] representaba evidentemente al diablo, de manera explícita se había convertido en el Maligno de *Les visiteurs du soir* [*Los visitantes de la noche*], con lo cual perdía una parte de su fascinante e inquietante

presencia; del mismo modo, en *Las puertas de la noche*, Jean Vilar es el Destino antes de ser un vagabundo, y la verosimilitud de su personaje se desvanece un poco; se comprueba lo mismo con la Muerte, personificada por María Casares en *Orphée* [*Orfeo*].

Vemos así el peligro que se corre al querer volcar los mitos en el molde del mundo realista: se llega a crear una realidad cinematográfica cuyo significado *realista* es secundario respecto del significado *simbólico*; el carácter profundamente "documental" del cine acredita de un modo poco suelto e inmediato el contenido que habría tenido que ser secundario y que, registrado por el ojo despiadado de la cámara, aparece en toda su paradoja y fragilidad.

La actitud más coherente y fecunda, en este campo, consiste —parece— en abandonarse en forma deliberada y sin reticencias a la magia: *La belle et la bête* [*La bella y la bestia*], *La beauté du diable* [*La belleza del diablo*], *Marguerite de la nuit* [*Margarita de la noche*], *The wizard of Oz* [*El mago de Oz*].

7

Los fenómenos sonoros

Podría sorprender con justa razón verme dedicar un capítulo especial a los fenómenos sonoros. Sería erróneo, por cierto, considerar el sonido como un medio de expresión aparte o una simple dimensión suplementaria del mundo del cine, cuando su advenimiento ha transformado profundamente la estética cinematográfica. En los capítulos anteriores ya he hecho referencia a los elementos sonoros del lenguaje cinematográfico. Las páginas siguientes tienen por objeto recordar algunos datos históricos, formular principios generales cuya intención es mostrar la extrema importancia del aporte sonoro y continuar, de un modo sistemático, el estudio de los medios sonoros de expresión.

Sabemos que el cine se hizo *sonoro* y después *hablado*, un poco por casualidad, en 1926, porque una sociedad productora norteamericana —la Warner— se hallaba al borde de la quiebra e intentó, como una solución desesperada, esa prueba ante la cual las demás firmas retrocedieron por temor a un fracaso comercial.[1] El público enseguida dio una entusiasta acogida a este nuevo tipo de películas, mientras que muchas de las grandes personalidades del cine (críticos y realizadores) expresaron su escepticismo u hostilidad. "Podéis decir, declaró Chaplin, que detesto las películas sonoras. Arruinan el arte más viejo del mundo: el arte de la pantomima. Aniquilan la gran belleza del silencio". Las reservas que tuvo René Clair eran mucho más sutiles, y el futuro muy pronto mostraría al autor de *Un chapeau de paille d'Italie* [*Un sombrero de paja de Italia*] totalmente capaz de dominar el elemento sonoro: "Antes que nada, escribía, importa buscar accio-

[1] Acerca de este tema, véase la excelente *Histoire économique du cinéma* de Baechlin.

nes íntegramente comprensibles mediante la imagen. La palabra sólo debe tener un valor emocional y el cine debe ser una expresión internacional hablada mediante imágenes. El idioma de cada pueblo le dará solamente una coloración musical".

No obstante, la postura históricamente más interesante, y tal vez más fecunda para el futuro, fue la que adoptaron Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en su célebre manifiesto de 1928.[2] Los tres cineastas soviéticos comienzan expresando un temor que fue el de todos los intelectuales de la época: "El cine sonoro, escriben, es un arma de doble filo y es posible que se la use según la ley del menor esfuerzo, es decir, nada más que para satisfacer la curiosidad del público". Pero quizás el mayor peligro es el riesgo de una invasión del cine por "los dramas de elevada literatura y otros intentos de invasión del teatro en la pantalla. El sonido, empleado de este modo, destruirá el arte del montaje, medio básico del cine. Pues cualquier adición de sonido a fracciones de montaje intensificará a éstas otro tanto y les enriquecerá el significado intrínseco, y quizás en detrimento del montaje, que produce su efecto no por pedazos sino por la reunión, por encima de todo, de esos pedazos". Pero al mismo tiempo, estos tres autores ven con perspicacia la riqueza del aporte sonoro y su necesidad respecto de las insuficiencias del mundo. "El sonido, considerado un nuevo elemento del montaje (y elemento independiente de la imagen visual), introducirá inevitablemente un medio nuevo y extremadamente afectivo para expresar y resolver los problemas complejos con los cuales hasta ahora nos veíamos enfrentados y que no habíamos podido resolver en razón de la imposibilidad que existía de hallarles una solución sólo con ayuda de los elementos visuales." Expresaban la idea esencial de su manifiesto: la del "contrapunto orquestal". "Sólo el empleo del sonido como contrapunto ante un trozo de montaje visual brinda nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con sonido han de estar dirigidas a su asincronismo con las imágenes visuales. Con este método se logrará la sensación buscada que, con el tiempo, conducirá a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes visuales e imágenes sonoras."

Pudovkin trató de aplicar estos principios en una película que se titulaba *La vida es hermosa* y contenía audaces efectos sonoros basados en el asincronismo entre la imagen y el sonido. He aquí dos ejemplos, tal como cuentan los que entonces vieron la película: "En un momento dado, una madre llora la pérdida de su hijo y en vez de hacernos oír los sollozos de la desgraciada mujer, Pudovkin quiso que escucháramos la voz de un niño para sugerirnos directamente que el

[2] Véase Marcel Lapierre, *Anthologie du cinéma*, págs. 243-246. El Manifiesto se publicó el 5 de agosto de 1928 en la revista *Jizn Iskustva*.

hombre llorado, para la pobre mujer, es siempre un *pequeño*. En otra circunstancia, una mujer se acerca a la puerta de un vagón para despedir a su marido; de pronto advierte que ha olvidado decirle algo importante; pero la confusión y la emoción por la partida hacen que no se pueda acordar con exactitud de qué se trataba; en su mente tiene la impresión de que las ruedas del tren empiezan a girar cada vez con mayor rapidez, y de que el tren acelera su marcha para alejarla de su marido antes que pudiese decirle eso tan importante. El espectador, que oye el ruido del tren que arranca, se da cuenta de que eso es nada más que un temor de la protagonista, ya que en la pantalla ve el tren inmóvil y a la mujer aún inclinada hacia la ventanilla del compartimiento".[3]

En su película siguiente, *El desertor*, Pudovkin intentó poner en práctica las ideas enunciadas en el manifiesto. Esta película contiene innumerables ejemplos del empleo del sonido de un modo asincrónico: ya he citado la secuencia del tranvía silencioso, y más adelante veremos la descripción de un uso de la música dentro del mismo enfoque. Por su parte, el "contrapunto orquestal de imágenes visuales e imágenes sonoras" se halla cabalmente elaborado en las secuencias de montaje rápido, en especial en la de un carguero en construcción: con extraordinaria maestría, Pudovkin superpuso a los flashes visuales una gama sonora extremadamente rica y variada, y la brillante sinfonía de ruidos del trabajo humano converge con el flujo torrencial de las imágenes en un ensordecedor contrapunto que con excepcional vigor patentiza la impresión de una actividad desbordante.

Señalemos cuán injustificado es el desprecio con que algunos cineastas y teorizadores han considerado el cine hablado en sus orígenes. Resulta erróneo considerar el cine mudo una especie de necesidad estética. Desde sus orígenes, algunos investigadores de varios países han efectuado proyecciones sonoras antes que la técnica de impresión del sonido en la película se hubiese puesto en práctica. Podemos pensar que el cine se habría vuelto sonoro y hablado mucho antes si la industria se hubiera interesado en el problema, y nada permite afirmar alguna necesidad estética de lo mudo. Es evidente

[3] Referido por Marcel Lapierre, *Les cent visages du cinéma*, pág. 603. Lamentablemente, en el verano boreal de 1929, las técnicas de sonido aún no estaban bastante perfeccionadas en la URSS como para permitir la afinada realización de los efectos sutiles y complicados que deseaba el creador. Además, la película fue objeto de vivas críticas por parte de las autoridades y de los primeros espectadores, en razón de su oscuridad. Finalmente, en una versión muda con el título de *Un caso sencillo*, la película fue distribuida ampliamente sólo a fines de 1932.

que el sonido forma parte de la esencia del cine porque, así como la imagen, es un fenómeno que se desarrolla en el tiempo.

Escribió Eisenstein: "El sonido no se introdujo en el cine mudo: salió de él. Surgió por la necesidad que incitaba a nuestro cine mudo a superar los límites de la pura expresión plástica". "El cine mudo, opina André Bazin, constituía un mundo *privado* de sonido; de allí los múltiples simbolismos destinados a compensar esta imperfección." Los realizadores estaban frente a un doble problema:

—representar de manera visual la percepción de un sonido a través de un personaje. Junto al procedimiento que consiste en mostrar al individuo prestando oídos y en mostrar también la fuente del ruido, existe uno menos rudimentario: la *sobreimpresión*, que por su carácter mismo expresa una especie de *compenetración perceptiva*: al primer plano de la oreja de un hombre que trata de escuchar se superpone la imagen de una mujer que camina por un pasillo (*Variété*); un rostro con la sobreimpresión de una mano llamando a la puerta (*Así es la vida*); un grupo de obreros camina alegremente al son de un acordeón cuya imagen se superpone a ellos en primer plano (*La huelga*); un chiquillo que canta, con la partitura de "¡Oh, Suzanna!" (*The covered wagon* [*El vagón oculto*]);

—hacer notorio el sonido mismo. Estaríamos equivocados si olvidásemos que las películas mudas incluían un acompañamiento musical: cuando la partitura de "¡Oh, Suzanna!" aparecía en la pantalla, el acompañante tocaba la melodía en el piano (a menos que la tocara una gran orquesta); lo mismo ocurría con *La Marsellesa*, cantada en el Club de los Jacobinos (Napoléon). Pero en cierto modo era una solución fácil, y es evidente que las películas mudas, al menos por parte de los mejores realizadores, estaban pensadas para bastarse a sí mismas. En muchas de ellas encontramos intentos de *visualización* de los sonidos, en especial a través del primer plano. Siendo el hombre una totalidad, resulta claro que sus distintos órganos perceptivos se vinculan y que es muy difícil ver un cañón que dispare sin que *psíquicamente* se oiga la deflagración. Ahora bien, el primer plano, hemos visto, dirigiendo la atención al máximo y la tensión mental del espectador, favorece esta *ósmosis perceptiva*.

Por ejemplo, desde 1914, en *The evening conscience* [*La conciencia vespertina*], Griffith recurre a primeros planos repetidos de un lápiz golpeando una mesa y de un pie pegando en el piso para intentar hacer notorio el latido cardíaco que obsesiona al loco homicida del cuento fantástico de Edgar Poe y lo llevará a traicionarse. Con un punto de vista análogo, Eisenstein acumula, en *Octubre*, primeros planos de botas de cosacos que bailan hasta hacer perceptible el golpeteo acompasado, mientras que un poco más tarde el espectador recibe ante sí una serie de flashes del cañón de una ametralladora, de la que acaba oyendo el estrépito asesino. En *Fiebre*, el leitmotiv visual del puerto y de los barcos hace las veces de "banda sonora". En *Eldorado*, L'Herbier vuelve ensordecedora la atmósfera de un cabaré mediante primeros planos de instrumentos musicales en fundidos encadenados, aunque Epstein materializa el tictac de un reloj mediante una especie de palpitaciones de la fotografía (*La caída de la casa Usher*). En *Napoleón* encontramos un efecto audaz: durante el ataque de los franceses a los fuertes de Tolón, resultaron muertos todos los tambores, y los reemplaza una granizada, que toca los instrumentos abandonados, para hacer sonar el paso de carga. Se visualiza el toque de tambores con flashes de relámpagos y olas impetuosas (*Los tártaros*); el ruido de una máquina de coser, con flashes de una ametralladora disparando (*Un vestigio del imperio*); los aplausos, con imágenes de explosiones (*El desertor*). Veamos finalmente un extracto del guión de Gance para *Napoleón*, donde se advierte de modo muy claro la intención del director por hacer notorio el toque a rebato en París:

4 distintos primeros planos de campanas.

.....

4 otros planos de campanas, más cercanos y muy rápidos.

.....

4 otros planos de campanas, más rápidos y aun más cercanos.

.....

Cien campanas en cuatro segundos, mezcladas.

Estos pocos ejemplos de "efectos sonoros silenciosos", podemos decir, ponen de manifiesto el atolladero en que se encontraba el cine a fines del período mudo y los desesperados

medios que debía aplicar para compensar la ausencia de fenómenos sonoros.

La imagen muda, con una dimensión fundamental cercenada, debía hacerse doblemente significativa. El montaje, pues, había logrado un lugar preponderante en el lenguaje cinematográfico, ya que, por fuerza, había que intercalar en el relato planos *explicativos* destinados a aclarar al espectador, llegado el caso, lo que veía desarrollado ante su vista. Por ejemplo, si el realizador quería mostrar a unos obreros dejando el taller al final de su jornada laboral, se veía obligado a intercalar en la escena un primer plano de la sirena de la fábrica al expulsar el vapor. O bien, si quería que "se oyera" a un pianista tocando a Debussy, tenía que mostrar un plano de follaje o de aguas tranquilas. La banda imagen debía asumir por sí sola un pesado trabajo explicativo además de su propia significación: intercalación de planos o montaje rápido destinada a sugerir una sensación sonora (véanse los ejemplos de *Octubre*).[4]

Por el contrario, el sonido pone a disposición del film un registro descriptivo muy extendido. El sonido, en efecto, puede ser utilizado como *contrapunto* o como *contraste* respecto de la imagen, y en cada uno de estos rubros, de un modo *realista* o *no realista*: inmediatamente esto le brinda al realizador, según veremos, *cuatro modos posibles de organización de las relaciones imagen-sonido*, en lugar solamente de la imagen de la película muda. Además, el sonido no sólo puede provenir de una fuente visible en la pantalla sino también de una fuente *fuera del campo* (*sonido en off*). A partir de ahora veremos un ejemplo de las ricas posibilidades expresivas que ofrece el sonido empleado de un modo inteligente. En *Les bas-fonds de Frisco* [*Los bajos fondos de Frisco*], dos asesinos persiguen a una prostituta; por un momento pudo escapar de ellos y ocultarse

[4] Parece que el montaje rápido (flashes) en el cine mudo suele corresponder a la intención de dar una impresión *sonora*: el montaje rápido, en efecto, es absolutamente irrealista cuando pretende aplicarse ante la vista (nosotros nunca vemos sino pocas cosas a la vez, dada la limitación de nuestro campo visual, y de todos modos, no a un ritmo como éste), pero expresa, en cambio, de un modo asombroso, el tropel sonoro del universo real (los sonidos se precipitan como en multitud en nuestros oídos, desde cualquier punto del horizonte; se imbrican y se entremezclan en un entorno compacto y permanente).

en un depósito; al no oírla correr, los dos hombres se detienen para escuchar. Entonces aparece este plano: la mujer oculta, cuyo rostro expresa un mudo terror; el silencio es absoluto en las inmediaciones, pero a lo lejos la sirena de un barco, con sus llamamientos, que son como gritos de angustia, desgarra la noche: muy buen ejemplo de sonido empleado como contrapunto realista en off con valor simbólico.

Desde entonces, la imagen reconquista su auténtico valor realista merced al entorno sonoro; se traen a colación muchos efectos subjetivos en la banda sonora (las sobreimpresiones de contenidos conmemorativos son reemplazadas por voces en off, por ejemplo) y para retomar los casos anteriores, el espectador oye realmente la sirena y Debussy se basta a sí mismo; el montaje impresionista se torna casi inútil en la medida en que era un sustituto del sonido; el primer plano casi ha desaparecido como medio explicativo y se limita a un papel psicológico y dramático; además, el montaje pierde importancia en beneficio de la profundidad de campo, pues la película puede expresarse mediante trozos de realidad concreta y total.

En resumen, éstos son los distintos aportes del sonido al cine:

—*el realismo* o, mejor dicho, *la impresión de realidad*: el sonido aumenta el coeficiente de autenticidad de la imagen; la credibilidad de la imagen, no sólo material sino estética, se halla literalmente decuplicada: el espectador siente notoria esta polivalencia, así como la compenetración de todos los registros perceptivos que nos impone la presencia indivisible del mundo real;

—*la continuidad sonora*: cuando la banda imagen de una película es una continuidad de fragmentos, la banda sonora en cierto modo restablece esa continuidad, tanto en el nivel de la simple percepción como en el de la sensación estética; la banda sonora, en efecto, por naturaleza y necesidad, es mucho menos fragmentada que la imagen: suele ser relativamente independiente del montaje visual y estar mucho más conforme con el "realismo", en lo que se refiere al entorno sonoro; por otra parte, el papel de la música es primordial como factor de continuidad sonora, tanto material como dramática;

—*el empleo normal de la palabra* permite suprimir esa plaga del cine mudo, que eran los intertítulos; en cierta medida libera a la imagen de su función explicativa y le permite dedicarse a su papel expresivo y hacer inútil la representación visual de cosas que se pueden decir o evocar; *la voz en off* brinda al cine el amplio campo de la psicología y posibilita la exteriorización de las ideas más íntimas (*monólogo interior*);

—*el silencio* se considera un valor positivo, y sabemos el papel dramático relevante que puede desempeñar como símbolo de muerte, de ausencia, peligro, angustia o soledad. El silencio, mejor aun que una música invasora, puede marcar con fuerza la tensión dramática de un momento: recuérdense el silencio expectante de los miles de obreros reunidos durante los preparativos de prueba de la nueva turbina (*contraplano*) el tictac del reloj martillando el silencio que precede al hundimiento en el infierno atómico (*Los niños de Hiroshima*) o el silencio absoluto que acompaña al robo con efracción en *Du Rififi chez les hommes* [*Rififí*]. En un nivel más elevado advertiremos el puesto considerable que ocupa el silencio en el mundo de Bresson y la nobleza que le confiere (*Diario de un cura rural*, en especial);[5]

—*las elipsis posibles del sonido o de la imagen* gracias a su dualismo. Es conocida la célebre elipsis de *Sous le toits de Paris* [*Bajo los techos de París*]: dos personajes discuten tras una puerta vidriera, y no por eso se nos escapa el sentido de sus palabras, discreto ataque de René Clair al cine hablado; una elipsis idéntica vemos en *Breve encuentro*, cuando Alec fuerza a Laura a ir a su casa: se nos evita un diálogo que hubiese podido ser molesto sin que la comprensión del film se resienta en lo más mínimo; asimismo, en *Muerte de un ciclista* no oímos las palabras del chantajista a la protagonista; quedan tapadas por la música del cabaré y nos resultan inútiles porque sabemos perfectamente de qué se trata; un efecto aná-

[5] "El cine mudo ya simulaba el silencio, pero el sonoro puede traducirlo a través del ruido, mientras que el mudo traducía el silencio con silencio. El cine mudo escenificaba el silencio. El sonoro le da el habla" (E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, pág. 141); "El cine sonoro inventó el silencio" (R. Bresson, *op. cit.*, pág. 47).

logo encontramos en *Sorok peroyj* [*El cuarenta y uno*], durante el relato de la aventuras de Robinson Crusoe que hace el joven oficial: no se oyen sus palabras sino sólo una música ruidosa y se ven reflejos de sol en el mar, que se superponen al rostro resplandeciente de Mariutka. Hay una elipsis de la imagen, si se puede decir, en *Bajo los techos de París*, en que se nos informa sobre una gresca nocturna sólo a través de los ruidos que provoca, luego de la rotura del farol que iluminaba la escena. *En La bestia humana* los dos amantes escuchan angustiados los pasos de un hombre en la escalera, creyendo que se trata del marido, mientras que en *Scarface* y *M* identificamos al asesino por el estribillo que silbotea en cada crimen;

—*la yuxtaposición de la imagen y del sonido como contrapunto o como contraste*, el *asincronismo* realista o no y el sonido en off permiten la creación de toda clase de metáforas y símbolos de los cuales volveré a hablar;

—*la música*, mientras no está justificada por un elemento de la acción, constituye un material expresivo especialmente rico.

Los ruidos

Es lógico distribuir los fenómenos sonoros en dos grandes categorías; la segunda está reservada a la música no determinada por un elemento de la acción, y la primera comprende todos los ruidos, cualesquiera que fueren.

Se pueden distinguir:

—*los ruidos naturales*: todos los fenómenos sonoros que podemos percibir en la naturaleza virgen (viento, trueno, lluvia, olas, agua que corre, gritos de animales, cantos de pájaros, etc.);

—*los ruidos humanos*, en los cuales hay que diferenciar *los ruidos mecánicos* (máquinas, autos, locomotoras, aviones; ruido de calles, fábricas, estaciones, puertos); *las palabras ruido*, es decir, el fondo sonoro humano, es muy claro en las versiones originales en que las palabras no tienen sentido alguno para nosotros; el sonido de las palabras es parte inte-

grante de la atmósfera auténtica de un film: le da esa "coloración musical" de la que hablaba René Clair; por último, *la música ruido*: es, por ejemplo, la de las películas musicales o la que produce un aparato de radio (suele ser un simple fondo sonoro pero puede adquirir un valor simbólico).

Los ruidos, según acabo de definirlos, en primer lugar se pueden utilizar de un modo "realista", o sea, conforme a la realidad: sólo se oyen los sonidos producidos por seres o cosas que aparecen en la pantalla o conocidos por estar cerca, sin que por ello exista voluntad alguna de expresar algo especial en la yuxtaposición imagen-sonido (esto correspondería a una toma de imágenes y a una toma de sonido simultáneas, sin "montaje" ulterior). Es conocido el papel preponderante de los ruidos en muchas grandes películas y "documentales": pienso en el estruendo de las olas en *Man of Aran* [*El hombre de Arán*], en los murmullos del bosque de *Louisiana story* [*Historia de Luisiana*], en el fragor de los trenes en *La bestia humana* o *Night mail* [*Correo nocturno*], en los ruidos de la calle (*La ciudad desnuda, El ritmo de la ciudad*) o de las fábricas (*Contraplano, Amanecer*). Los ruidos de la actividad humana, claro está, tienen tal valor dramático que algunas películas han renunciado a cualquier tipo de música.

Sin embargo, el sonido, por más realista que sea, raras veces se emplea de un modo crudo: "A comienzos del cine sonoro se registraban casi todos los sonidos que el micrófono podía captar. Pronto se advirtió que la reproducción directa de la realidad daba una sensación tan poco real como posible y que los sonidos debían ser 'seleccionados' de la misma manera que las imágenes".[6] A menudo miramos algo y prestamos oídos a un sonido proveniente del exterior, o bien estamos demasiado abstraídos para percibir los sonidos que alcanzan a nuestro oído: por estas razones un continuo sincronismo —lejos de ser realista— producirá un efecto antinatural.

Pero es evidente que el sonido no siempre es un simple complemento de la imagen y el montaje permite los usos más audaces, en especial a través del asincronismo, tan caro a Pudovkin. Es posible conseguir efectos sonoros que tengan valor

[6] René Clair, *Réflexion faite*, págs. 145-146.

simbólico, y mediante los dos modos que ya hemos definido: la metáfora y el símbolo propiamente dicho.

La metáfora consiste en hacer un paralelo (dentro de una misma imagen o en la reunión de dos imágenes) entre un contenido visual y un elemento sonoro, en que el segundo está destinado a señalar el significado del primero mediante el valor *gráfico* y *simbólico* que posee en cierto modo, el sonido interviene como contrapunto más o menos directo con la imagen: por ejemplo, el aliento entrecortado de un hombre angustiado se relaciona con el resoplido de una locomotora (*Extasis*) mientras que la salida de vapor de otra locomotora acompaña la exuberancia ruidosa de soldados que van al frente (*Okraina*) o la alegría de los muchachos el día de la inauguración de la vía férrea que ellos construyeron (*El camino de la vida*); unas gaviotas chillonas parecen burlarse del chico que pescó los peces que acaban de comerse (*El ritmo de la ciudad*).

El uso irrealista del sonido (es decir, en asincronismo con la imagen) determina otro tipo de metáforas mucho más originales. En *Mascarade* [*Mascarada*] los relinchos se superponen a la imagen de burgueses riéndose, los alaridos de las ocas al grito de unas muchachas, los gruñidos de cerdos al de tres borrachos desplomados, y los cacareos de gallinas a una chicas de *music hall* que charlotean; en *Miracolo a Milano* [*Milagro en Milán*], las palabras de dos capitalistas que discuten sobre la propiedad de un terreno poco a poco se transforman en ladridos; en *El millón*, René Clair superpone a un tumulto de hombres que se pelean por una chaqueta los silbatos de un imaginario partido de rugby; un efecto cómico análogo se verifica en *Idylle à la plage* [*Idilio en la playa*] donde la imagen de un hombre que salta de hoyo en hoyo para acercarse a su amiga sin ser visto por la madre de ésta está sonorizada mediante descargas de fusilería y explosiones: por desgracia, la madre advierte su presencia y le lanza una mirada fulminante... intensificada por una ráfaga de ametralladora. En un cortometraje cómico de Michel Gast, *Les frères Brothers en week-end* [*Los hermanos Brothers en el fin de semana*], en momentos en que un hombre toca la campanilla de una casa se oye el ruido de una cisternilla.

Veamos ahora un ejemplo en que, dado el carácter atildado de la comparación, ya nos acercamos al símbolo: en *Farrebique*, durante la escena de la muerte del abuelo, se oye el ruido de un árbol derribado por unos leñadores.

Los *símbolos* presentan más interés desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico. Denomino "símbolo", por analogía con el símbolo visual, a cualquier fenómeno sonoro que sin ponerse en competencia significante con la imagen tiende a adquirir, más allá de sus apariencias realistas e inmediatamente expresivas, un valor mucho más amplio y profundo. En el momento de la ejecución de los ferroviarios de *La batalla del riel*, los silbidos de las locomotoras gritan su ira y su odio vengativo en los oídos del enemigo; en *Ana Karerina*, el sonido chillón y punzante del martillo de un perito se ensaña con el dolor de la protagonista; el silbido del expreso que atraviesa la estación desempeña un papel semejante respecto de la desesperación de Laura (*Breve encuentro*), mientras que los chirridos y los golpes de un carruaje parecen subrayar la incomodidad de dos amantes obligados a esconderse en el hotel de un sórdido suburbio (*Cronaca di un amore* [*Crónica de un amor*]). Cuando el protagonista de *En los muelles* le confiesa a la jovencita que fue él quien hizo caer a su hermano en la emboscada que le costó la vida, la sirena de un remolcador se pone a sonar cerca (el espectador no oye lo que hablan); entonces Edie se toma la cabeza entre la manos y estalla nerviosamente en sollozos, y su gesto se explica a la vez mediante el estrépito ensordecedor de la sirena y el horror de la revelación; el primero es, evidentemente, sólo el contrapunto de la segunda, en una interpretación de desacostumbrado poder dramático. En *Las puertas de la noche*, la Obertura de *Egmont* que se escucha por radio mientras él cuenta sus "desdichas" resalta la impudicia grandilocuente del burgués colaboracionista; una función similar de la música ruido vemos en *Roma, ciudad abierta*, en donde una melodía de jazz aviva de un modo casi inhumano el dolor del hombre que acaba de ver cómo matan a su amada.

Por último veremo algunos usos "irrealistas" del sonido con efecto subjetivo o (y) simbólico: en *Un grand amour de Beethoven* [*Un gran amor de Beethoven*], un silbido punzante materializa la sordera incipiente del compositor pero cuando un niñito aparece en la imagen ya no se oye el silbido, con lo cual Gance nos da a entender que ese ruido es una sensación puramente *subjetiva* del compositor; más tarde, unas imágenes ruidosas (molino, lavanderas, campanas) son mudas porque las ve Beethoven sordo.

En *Ciudadano Kane*, la lámpara de la escena, que se apaga en un desgarrador *decrescendo*, expresa el abatimiento de Susan, incapaz de soportar por más tiempo la vida de cantante fracasada que le impone su marido; en *Okraina*, a la imagen del cadáver de Nicolás fusilado en el frente por actividad revolucionaria se superpone el canto de una tropa de bolcheviques que desfilan victoriosamente en una ciudad de la retaguardia; el mismo efecto vemos en *La bestia humana*: cuando el jefe de la estación descubre el cadáver de su esposa, asesinada, aunque la disposición de los lugares respectivos no lo suele permitir, se escucha la canción "Le petit coeur de Ninon", interpretada por un artista en el salón de baile; constituye un comentario irónico del horrible destino de la joven mujer.

La música

La música constituye, de lejos, el aporte más interesante del cine hablado. Sin embargo, ya se habían escrito partituras para películas del período mudo: Saint Saëns compuso una para *L'assassinat du duc de Guise* [*El asesinato del duque de Guisa*]; Ildebrando Pizetti lo hizo para *Cabiria*; Henri Rabaud, para *Le miracle des loups* [*El milagro de los lobos*]; Eric Saite, para *Entreacto*, y Arthur Honneger para *La roue* [*La rueda*].[7] Pero se trataba en esos casos de música compuesta para acompañar películas y no de música de película en el sentido estricto del término; el principio de la rigurosa correspondencia imagen-sonido aún no estaba elaborado técnicamente ni se reconocía en sentido estético. Por otra parte, esas partituras escritas en especial para películas son excepcionales. Además podemos pensar que los realizadores más exigentes y en extremo conscientes de las posibilidades de su arte elaboraban sus películas de modo tal que la adición de un acompañamiento musical fuera inútil, es decir, expresaban a través de la imagen los equivalentes plásticos visuales de lo que la música puede significar en el plano sonoro. Así, los planos de olas que

[7] Esta partitura sirvió de base al movimiento sinfónico *Pacific 231*, compuesto por el autor en 1928.

mueren en la playa, introducidos varias veces en *La noche de San Silvestre* como una especie de leitmotiv plástico, constituyen a las claras un equivalente visual de lo que hubiera podido ser una partitura musical de carácter lírico,[8] es decir, un contrapunto en el drama de las imágenes y, a la vez, la introducción de un elemento psicológico preciso (intención de expresar la grandeza y la universalidad de ese drama humano, o incluso significar la impasibilidad de la naturaleza ante las pasiones humanas). Lo cierto es que la imagen del mar introduce un elemento visual que tiene un preciso e inmediato significado y que su presencia le plantea al espectador un problema de desciframiento intelectual, mientras que la música influye sólo en los sentidos como factor de aumento y profundización de la sensibilidad.

En la época del cine mudo, cada sala disponía de un pianista o de una orquesta, encargados de acompañar las imágenes con efluvios sonoros de acuerdo con una partitura compuesta especialmente o con indicaciones proporcionadas, a veces de un modo muy preciso, por la empresa productora. Desde comienzos del cine hablado continuó sucediendo lo mismo, pero ya sin el recurso instrumental. Elmer Rice ha descrito con ingenio esa fiebre musical: "El aire se llenaba de sonidos melodiosos —se saturaba, podría decir—; a nuestro alrededor navegaban grandes ondas y dulces armonías. La música nos envolvía y nos rodeaba. Podíamos palparla, casi verla, por lo dominante de su ritmo. Imagínese el lector en cada momento de su vida, en estado de vigilia o de sueño, mecido por una música que lo envuelve como un vestido suave. Parecería un estupefaciente, una intoxicación crónica, una ebriedad continua; es algo irresistible y funesto; hasta el cerebro más equilibrado y el organismo más robusto se agotarían".[9] Las imágenes estaban revestidas con paráfrasis musicales cuya índole e intención han definido Adorno y Brecht: "El rugido del león de la Metro Goldwyn Mayer revela el secreto de cualquier música para cine: el sentimiento de triunfo de que el cine existe e incluso de que la música de cine también existe. Parece que la música le insuflara al espectador, por anticipa-

[8] "A menudo la música me coge como un mar" (Baudelaire).
[9] *Voyage à Purilia*, págs. 27-28.

do, el entusiasmo en que la película debería sumergirlo".[10] Y Bresson ha señalado: "¡Cuántos films remendados con música! A una película la inundan con música. No se puede ver que no hay nada en esas imágenes".[11]

Es lamentable, pues, que los realizadores desconozan demasiado el valor dramático del silencio y piensen nada más que en anegar sus películas con oleadas de elocuencia sonora. De todos modos, el músico de cine es, desde el cine hablado, un personaje relevante: junto con el director de fotografía es el principal creador de la plástica cinematográfica. Compositores tales como Maurice Jaubert, Georges Auric, Joseph Kosma y Georges Delerue en Francia, y Hanns Eisler, Kurt Weill, Nino Rota y Giovanni Fusco (entre otros) en otros países han sabido cómo escapar del peligro que acabo de señalar y han hecho de la música de películas un género autónomo y perfectamente válido en el plano artístico.

No podemos decir que se ha hecho demasiado hincapié en el carácter íntegramente irrealista del mundo cinematográfico, en cuanto a la música. En oposición al mundo real, "contiene perpetuamente una música que constituye, en un plano atmosférico, una dimensión *sui generis* y que en todo momento lo enriquece, lo comenta, a veces lo corrige y hasta lo dirige: en todo caso estructura su duración".[12] La música es, pues, un elemento singularmente específico del arte cinematográfico, y no resulta asombroso que desempeñe un papel muy importante y a veces pernicioso: "En ciertos casos, el significado 'literal' de las imágenes es en extremo tenue. La sensación se hace 'musical', hasta el punto que, cuando la música realmente la acompaña, la imagen toma de la música lo mejor de su expresión o más bien de su sugestión. Entonces la imaginación vuela y, desde el punto de vista de la lengua, el signo se pierde".[13] Existe el peligro real de que la imagen sea suplantada por la música y, por eso, se vea debilitada como sucede también con el diálogo. Resulta paradójico que en un arte sustancialmente realista, que dispone de un medio expresivo nada ambiguo co-

[10] *Musique de cinéma*, págs. 68-69.
[11] *Op. cit.*, pág. 137.
[12] E. Souriau, *L'univers filmique*, pág. 24.
[13] G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes...*, pág. 130.

mo la imagen, los realizadores sientan tan a menudo la necesidad de que la música también narre la acción: de este modo la reducen a un papel de paráfrasis literal, de pleonasmo permanente.[14] "Tal proceder —escribe Maurice Jaubert— demuestra un total desconocimiento de la esencia misma de la música. Esta se desarrolla de una manera *continua*, según un ritmo organizado en el tiempo. Al constreñirla a seguir servilmente hechos o acciones que ya son *discontinuos*, no obedecen a un ritmo determinado sino a reacciones fisiológicas y psicológicas, se destruye su esencia en tanto música para reducirla a su elemento primario e inorgánico: el sonido."[15] Es evidente que la música debe dar la espalda a cualquier acompañamiento servil de la imagen y, muy por el contrario, en una concepción global de su función, tratar de "explicitar acabadamente las implicaciones psicológicas y auténticamente fundamentales de ciertas 'situaciones' dramáticas".[16]

Llegamos así a una primera concepción de la música para cine, "sintética", diría, y dirigida a "centrar la atención del espectador-oyente en la situación *como totalidad*".[17] La aserción de Pudovkin según la cual "el asincronismo es el primer principio del cine sonoro" podría servirle de epígrafe. El realizador cita al respecto el ejemplo de su película *El desertor*, para la cual el compositor Chaporín escribió una partitura que intentaba evitar todo tipo de paráfrasis visual: al tener que ilustrar la secuencia final en que se ve a una manifestación obrera, primero aplastada por la policía y luego victoriosa, tumbando las barreras, el compositor no escribió en primer lu-

[14] "El acompañamiento musical empleado con tanta frecuencia en las películas no es sino una repetición del diálogo... Más bien me inclinaría hacia el contrapunto, en materia de acompañamiento de películas. Me parece que con las palabras 'Te quiero' habría que poner una música que expresara: 'Me importa un comino'. Todo lo que rodea estas palabras debería estar compuesto de elementos contrarios; sería más eficaz" (Jean Renoir, en *Cinéma 55*, nº 2, pág. 34).

"La música raras veces se funde con la imagen; la mayor parte de las veces sólo sirve para adormecer al espectador e impedirle que aprecie con claridad lo que ve. Pensándolo bien, más bien me opongo al 'comentario musical', por lo menos en su forma actual. Tiene algo arcaico, rancio." (Antonioni, en *Cahiers du cinéma*, nº 112, octubre de 1960).

[15] *Esprit*, 1º de abril de 1936.

[16] Hanns Eisler, en *Critique*, nº 37, junio de 1949.

[17] Hanns Eisler, *id.*

gar un acompañamiento trágico y luego triunfal sino que a lo largo de toda la secuencia elaboró un tema que expresaba el ánimo resuelto y la calma certeza de la victoria. "¿Cuál es aquí el papel de la música?, dice Pudovkin. Así como la imagen es una percepción objetiva de acontecimientos, la música expresa la apreciación subjetiva de esa objetividad. El sonido le recuerda al espectador que a cada derrota el espíritu combativo no hace más que recibir un nuevo impulso para la lucha por la victoria final."[18]

Partiendo de los mismos principios formulados en el común manifiesto, Eisenstein no obstante llegó a una concepción diferente, más bien *analítica*, del papel de la música para cine. Su famosa teoría del "contrapunto audiovisual", en efecto, se basa en la creencia de la necesidad de una concordancia rigurosa entre los efectos visuales y los motivos musicales. Para él, el desglose-música debe preceder al desglose-imagen y servirle como esquema dinámico. Durante el rodaje de *Alejandro Nevsky*, sólo fijó definitivamente el montaje cuando Prokofiev terminó su partitura; quiso que la línea melódica fuese estrictamente paralela a las líneas de fuerza plástica de la imagen: por ejemplo, a la pendiente abrupta de una roca corresponde un descenso de la melodía de lo agudo hacia lo grave. Hay que reconocer, no obstante, que esta concordancia es sólo formal, pues el descenso de la melodía se produce *en el tiempo*, mientras que el declive de la roca es totalmente estático. Sólo se observa el paralelismo en la partitura,[19] y el oyente no puede tener conciencia alguna de ello sino que esta concordancia se inscribe en la idea de *montaje vertical* por la cual Eisenstein definió la relación imagen-sonido, basada en el cotejo armónico de las líneas instrumentales entre la partitura y lo que llama otro *alcance*, el de las "imágenes visuales que se suceden, y que corresponden al movimiento de la música, y viceversa".[20]

Hay que señalar también que si bien la partitura está estrechamente sometida a la imagen en el plano rítmico puro,

[18] *On film technique*, págs. 192-193.

[19] Véanse los gráficos publicados como anexo en *The film sense* y la argumentación de Eisenstein sobre este punto en *Le film: sa forme/son sens*, págs. 318 y sigs.

[20] *Op. cit.*, pág. 256.

manifiesta una total libertad desde el punto de vista dramático: sean cuales fueren sus diferencias, ambas posturas participan, en resumen, de una misma concepción general de la música para cine: la que se puede llamar *música ambiente* por oposición a la *música paráfrasis*.

Pero antes de llegar al fondo del asunto es indispensable definir e ilustrar una cantidad determinada de usos posibles de la música en un nivel elemental, es decir, en el acompañamiento de efectos, de escenas o de secuencias precisos y limitados en el desarrollo de una película. Puede llegar a desempeñar varias funciones:

A. *Función rítmica*:

—*Reemplazo de un ruido real* (el desplazamiento de las flechas durante la batalla de Nevsky; el ruido de los aviones en vuelo en *Aerograd*; el fragor de la tormenta en *Au bord de la mer bleue* [*A orillas del mar azul*]; la explosión de la bomba atómica en *Los niños de Hiroshima*) o virtual: en *Trois télégrammes* [*Tres telegramas*]; el jefe de bomberos ve pasar la autobomba y al no entender la típica señal que la acompaña se cree víctima de una alucinación; entonces la música hace un muy discreto "pin–pon"; en *Los mejores años de nuestra vida*, el ex aviador revive los recuerdos de la guerra en la carcaza de una fortaleza volante; un vibrar de violines sugiere el arranque sucesivo de cuatro motores, que la cámara va descubriendo de a uno en una panorámica.

—*Sublimación de un ruido o de un grito*: quiero decir que un ruido o un grito se convierten de a poco en música; se suele oír, por ejemplo, que el ruido del viento o del mar cambian por una frase musical que pretende ser lírica.[21] Pero la música también tiene a menudo la misión de reemplazar un grito cuya violencia obliga a evitar: he citado el caso de los gritos de una parturienta, sublimados con una frase musical desgarradora (*Mis universidades*, *Arco iris*); vemos el efecto análogo en *Le grand citoyen* [*El gran ciudadano*], en donde el grito de una mujer que descubre un cadáver se reemplaza con un tema clamoroso y trágico.

—*Resalto de un movimiento o de un ritmo visual o sonoro*: puede haber un simple movimiento material (en *La ciu-*

[21] Aun en los films realistas, los ruidos (de la calle, por ejemplo) se pueden suprimir en beneficio de una partitura musical (*Un ascensor para el cadalso*).

dad desnuda, la caída del pistolero desde lo alto de una de las torres de un puente de Nueva York se acompaña con un decrescendo terminado con un golpe de bombo) o un ritmo; el trote cadencioso del caballo del coche de punto que lleva a Juliette hasta el castillo de Barba Azul quedó señalado hábilmente con un tema alegre de Kosma (*Juliette ou la clé des songes* [*Julieta o La clave de los sueños*]); en la secuencia final de *Las puertas de la noche*, la música acompaña en un contrapunto trágico el crujir de las suelas de Guy, que se dirige hacia la muerte, caminando por la vía férrea; la música subraya con su martilleo regular los intensos y vigorosos esfuerzos de *El hombre de Arán*, mientras rompe piedras. Puede suceder que la música valorice el ritmo del montaje: en *La belle équipe* [*Un buen equipo*], unos acordes enlazados subrayan con solemnidad la sucesión de diversos planos fijos que muestran la vajilla y los víveres preparados para la iniciación del ventorrillo.

En todos estos ejemplos hay contrapunto entre música e imagen en el plano cinético y en el rítmico, y correspondencia métrica exacta entre el ritmo visual y el sonoro. El papel que desempeña la música en estos casos es muy apropiado (al igual que la imagen cinematográfica, es un movimiento en el tiempo) pero es bastante limitado y, de todos modos, bastante poco fecundo.

B. *Función dramática*:

En este caso, la música interviene como contrapunto psicológico con el fin de proporcionarle al espectador un elemento útil para la comprensión de la *tonalidad humana* del episodio. Esta concepción de su papel es, claro está, la más extendida: por eso me limitaré a dar aquí elementos precisos y concretos de su acción.

Al crear la *atmósfera* y recalcar las peripecias, la música puede dar apoyo a una acción o dos acciones paralelas dándoles a cada una una coloración peculiar: en *Alejandro Nevsky*, el tema de los rusos (alegre y triunfal) y el de los teutones (pesado y grotesco) se desarrollan en forma alternada y terminan interfiriendo en el momento del choque de los dos ejércitos; puede poner de relieve la dominante psicológica desempeñando una función metafórica: una melodía de vals acompaña los movimientos de un policía de tránsito (*El desertor*); una espe-

cie de tronido expresa la ira del pueblo a la llegada de los teutones prisioneros (*Alejandro Nevsky*); un aire irónico acompaña la caminata renqueante de un individuo (*A orillas del mar azul*); un tema triunfal resuena mientras el héroe atraviesa la gigantesca y febril obra en construcción de una presa (*Iván el terrible*); un repique de tambores acompaña las entradas de una mujer autoritaria y desabrida (*Monsieur Ripois* [*El señor Ripois*]); por último, puede intervenir como *leitmotiv* simbólico evocando la presencia, en un personaje, de un idea fija o de una obsesión: la investigación científica *The man in the white suit* (*El hombre vestido de blanco*), la bebida (*El perdido fin de semana*), el dinero (*No toquéis el parné*), el homicidio (*La sombra de una duda*, *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*), la droga (*El hombre del brazo de oro*), la obsesión sexual (*El bruto*), la locura (*Hechizado*). Y el *leitmotiv* puede tener una función obsesiva por su repetición (*El tercer hombre*, *La isla desnuda*).

C. *Función lírica*:

La música puede contribuir también a reforzar con vigor la importancia y la densidad dramática de un momento o de un acto dándole una dimensión lírica que es específicamente apropiada para generar: la apertura de una ventana al sol y la felicidad (*Extasis*, *El oro de Nápoles*), el descubrimiento de una pecera de peces rojos iluminado y que simboliza también la felicidad (*Okasän*), el descubrimiento, por una niñita, de su madre muerta (*Il était une petite fille* [*Había una niñita*], el remozamiento de Fausto (*Margarita de la noche*).

Acabamos de ver ejemplos musicales referidos a momentos precisos y limitados de una acción. Pero es evidente que la inmensa mayoría de las partituras de películas se concibe como un acompañamiento permanente y servil, animado de pretensiones dramáticas o líricas: es lo que llamo *música parásita*, que termina por crear una repetición sonora e incesante de la línea dramática visual y constituye un pleonasmo.[22]

El cine norteamericano nos ha habituado a los diluvios musicales en que el acompañamiento manifiesta tal servilismo que casi se podría seguir la película con los ojos cerrados: Ri-

[22] Jean Cocteau lo ha definido como una "música de muebles".

chard Hageman, Miklos Rozsa, Dimitri Tiomkin o Max Steiner son especialistas en la materia.

Parece que la música no debería actuar sino *como totalidad* y no limitarse a duplicar o amplificar los efectos visuales: es lo que llamo *música ambiente*. Debe participar de manera discreta (y su acción será tanto más lograda y eficaz cuanto que se oiga pero no se escuche) en la creación de la tonalidad general, estética y dramática de la obra. "No venimos al cine para escuchar música. Le pedimos a ésta que profundice en nosotros la impresión visual. No le pedimos que nos 'explique' las imágenes sino que añada una resonancia de índole específicamente diferente... No le pedimos que sea 'expresiva' y que agregue su sentimiento al de los personajes o al del realizador sino que sea 'decorativa' y una su propio arabesco con el que nos propone la pantalla... La música, así como el encuadre, el montaje, el decorado y la dirección, debe contribuir —por su parte— a clarificar y hacer lógica y cierta la buena historia que ha de ser toda película. Tanto mejor si con discreción le añade una poesía suplementaria: la suya propia".[23] Aquí, pues, la música trata de producir una sensación global sin parafrasear la imagen: actúa mediante su tonalidad (mayor o menor), su ritmo (alegre o moderado), su melodía (jovial o grave). Según esta segunda concepción, infinitamente más exacta y fecunda, del papel de la música, los logros son variados y múltiples.

Señalemos primero el recurso a *obras ya compuestas*. Entre muchos otros ejemplos citaré el uso que hace Melville, en *Los niños rebeldes,* de conciertos de Bach o de Vivaldi, obras que otorgaban una dimensión sonora admirablemente adecuada al áspero y despojado drama de Cocteau. Confrontadas con las imágenes de *Le carrosse d'or* [*La carroza de oro*], las mismas sonoridades metálicas e intelectuales de Vivaldi conferían esta vez un tono de suma ligereza a una historia en que la crueldad rivaliza con la ironía. Recordemos que Renoir ya había recurrido a los clásicos para el acompañamiento de *La regla del juego* y que, también allí, el éxito había sido total. En este caso volvemos a ver la aplicación de los principios psicológicos ya definidos respecto de las metáforas: la imagen y la

[23] Maurice Jaubert, art. cit., págs. 117-119.

música, al influirse mutuamente de un modo difícil de definir *a priori*, toman una tonalidad especial que surge de su yuxtaposición, lo que explica que las partituras de Vivaldi puedan adquirir coloraciones tan variadas. Asimismo, la *Cuarta Sinfonía* de Brahms (*Tierra sin pan*), la *Tercera* y la *Quinta* de Mahler (*Morte a Venezia* [*Muerte en Venecia*]) y la *Séptima* de Bruckner (*Senso*) añaden su dosis de tragedia a la grandeza de las imágenes mientras que las partituras de Mendelssohn, de Wagner y de Schubert, confrontadas en un contraste simbólico con la terrible sátira de *La edad de oro* agregan a la violencia corrosiva de las imágenes la grandilocuencia de una pompa irrisoria. Pero parece que el privilegio de la "disponibilidad" absoluta estuviera reservada a la música clásica por ser poco lírica, poco marcada con una tonalidad precisa o cargada, poco "comprometida" en la efusión de los sentimientos y, por eso, dotada de una cualidad eminentemente deseable para el cine: la discreción dramática y la neutralidad afectiva.[24]

El empleo del *jazz*, muy de moda desde hace unos años, y rápidamente convertido en tópico, en cierto modo se acerca al de los clásicos, en la medida en que el jazz adquiere la depuración y la objetividad de Bach: quiero hablar del *cool* de los compositores modernos, pues el *hot* está sobrecargado de color y afectividad como para poder cumplir la misma función. Sin embargo no olvidemos que habría que atribuirle el mérito de entender el primero el vigor evocador del jazz, a Jean Painlevé: en sus documentales *Le vampire* [*El vampiro*] y *Assassins d'eau douce* [*Asesinos de agua dulce*] había usado discos de Duke Ellington para crearles a las imágenes violentas un asombroso y salvaje contrapunto.

Luego de los primeros hitos colocados por las partituras de Shorty Rogers para *The wild one* [*Salvaje*] y *El hombre del brazo de oro* en los Estados Unidos, casi a la vez se les debe Vadim (*Sait-on jamais* [*Nunca se sabe*]) y a Malle (*As-*

[24] "El deseo de emplear música ya existente y llamada 'clásica', como música para películas, creo que ha surgido en mí por dos razones. En primer lugar, cierto temor que tengo por el sentimentalismo. Me da un poco de miedo, y es evidente que los músicos clásicos nos dan un ejemplo de pudor en la expresión, y que me ayuda enormemente..." (Jean Renoir, en *Cinéma 55*, nº 2, pág. 34).

censor para el cadalso) el uso racional e inteligente del jazz moderno como contrapunto permanente de una acción visual. Las improvisaciones de John Lewis y de su Modern Jazz Quartet para *Nunca se sabe*, las de Miles Davis para *Ascensor para el cadalso*, las de Art Blakey y sus Jazz Messengers para *Les liaisons dangereuses* [*Las relaciones peligrosas*], y de Martial Solal para *Sin aliento* han dado al jazz sus cartas de nobleza en materia de acompañamiento musical de películas.

El recurso a los *clásicos* y al *jazz* depende de lo que llamo *música ambiente*, que no se limita, claro está, a estos dos aspectos. La música así empleada se limita a crear una especie de entorno sonoro, de atmósfera afectiva, e interviene como *contrapunto* libre e independiente de la *tonalidad* psicológica y moral (angustia, violencia, hastío, esperanza, exaltación, etcétera) de la película considerada en su *totalidad* y no en cada una de sus peripecias.

La partitura de Hanns Eisler para *Nuevas tierras* (versión sonora de *Zuiderzee*) fue el primer y clamoroso logro en este enfoque: influyendo sobre todo por su valor rítmico, decuplica el dinamismo del montaje y exalta el trabajo humano hasta la epopeya.[25] Casi al mismo tiempo, Maurice Jaubert escribía la maravillosa música de *L'atalante* [*El atlante*] con el cual contribuía a darles a las imágenes de Jean Vigo su inolvidable dimensión insólita y poética, antes de volver a hacerse ilustre en *El muelle de las brumas* y *Amanece*. La música de Prokofiev para *Alejandro Nevsky* marca también una etapa importante. Hay que señalar después algunas partituras notables que en una época tuvieron peso: las de Jean Grémillon (compositor y realizador) de *Le six juin à l'aube* [*El seis de junio al amanecer*]; de Jean Jacques Grunenwald para *Diario de un cura rural*; las de Nino Rota para *Los inútiles*, las de Alain Romans para *Les vacances de M. Hulot* [*Las vacaciones del señor Hulot*], y las de Jean Wiener para *No toquéis el parné*. Recordemos que Hanns Eisler ha vuelto a las pantallas de un modo sensacional con la música de *Noche y niebla*: el carácter a la vez vivaracho y glacial de su música aviva —hasta hacerla físicamente dolorosa— la atrocidad de las imágenes.

[25] La partitura de Kurt Weil para *La ópera de tres centavos* de Brecht, vuelta a utilizarse en la versión cinematográfica, había abierto la brecha.

Pero la mayor revelación-revolución en este campo se debe al compositor italiano Giovanni Fusco, autor de la música de varias películas de Antonioni y de la de *Hiroshima mi amor*.

Giovanni Fusco rechaza sistemáticamente cualquier misión o acomodo dramatizador de la música: sólo la hace intervenir en los momentos más importantes de la película (que no siempre son los más cruciales de la acción aparente sino los más decisivos en la evolución psicológica de los personajes) como una especie de fondo sonoro muy limitado en su duración,[26] muy desdibujado por su volumen, y rechaza cualquier facilidad melódica y absolutamente neutra en el plano sentimental: parece que su papel es sólo el de dilatar el complejo espacio-duración y añadirle a la imagen un elemento de orden sensorial[27] pero que depende más del intelecto que de la afectividad.

La partitura suele intervenir en la forma de un solo instrumental (piano, saxofón) y ser extremadamente discreta; su rechazo a todo tipo de paráfrasis servil de la acción corresponde a un intento de *desdramatización* de la música para cine:[28] actúa como totalidad afectiva, en una especie de estado secundario que se dirige más bien al subconsciente.

En *Hiroshima mi amor*, la música ocupa un lugar cuantitativamente más importante pero desempeña un papel análogo al intervenir, antes que nada, por su pura belleza. Se podría decir que al evitar seguir los rodeos de la acción y señalar su tonalidad sentimental, en cierto modo toma distancia respecto

[26] En las películas de Antonioni, la partitura apenas dura más de diez o quince minutos.

[27] En la medida en que lo *estético* —según hemos visto— dependa de la *sensación*. Además, las muy profundas relaciones que unen la música con el cine fueron confirmadas por todos los estetas: "El cine, escribió Roland Manuel respecto de Grémillon, es el punto de encuentro de la plástica, en sentido propio, y de la música, en sentido amplio". Y agrega: "La música, aun siendo un lenguaje, sólo habla su propio lenguaje".

Señalemos ahora los efectos líricos producidos por las *canciones* (cuando son de gran calidad: las de Brecht y Kurt Weil en *La ópera de tres centavos*, o de Prévert y Kosma en *Aubervilliers*), por los *coros* (*Alejandro Nevsky*, el final de *Remolques* y de *El cuadragésimo primero*), o por *versos* dichos *recto tono*, en un ritmo rápido y entrecortado, que los asemeja a una melodía (*Correo nocturno*).

[28] Así como la música de Debussy es *desdramatizada* respecto de la de Wagner.

del realismo natural de la imagen, tal como lo hacen los diálogos líricos de Marguerite Duras respecto del realismo obligado de las palabras habituales: en este caso tal vez haya, de parte del realizador, deseos de dejar a cada uno de esos tres elementos fundamentales del film su propia autonomía y su eficacia específica; quizá de ahí provenga el excepcional poder mágico de la obra.[29] Para algunas de sus películas (*India song* [*Un canto a la India*], *Son nom de Venise dans Calcutta désert* [*Su nombre de Venecia, un desierto en Calcuta*], etcétera), Marguerite Duras halló en Carlos d'Alesio a un compositor cuya música refinada y expresiva brinda mucho a su música personal.

Las mismas observaciones pueden ser válidas para la música de algunas películas japonesas, aun cuando nuestro conocimiento demasiado limitado de la música y del cine japoneses casi no nos permita precisar una originalidad o una anterioridad indiscutibles: sea como fuere, la música de Fumio Hayasaka para *Ugetsu monogatari* [*Los cuentos de la luna vaga*], por ejemplo, se asemeja mucho a las de Fusco en su concepción.[30]

El punto de escucha

La representación de la percepción del sonido por los personajes depende de lo que se llama *punto de escucha* (por analogía con el *punto de vista*). En principio, en nombre del realismo de la representación audiovisual hay una coincidencia entre el punto de escucha y el punto de vista, en los personajes y también en el espectador. Pero puede ocurrir que éste oiga el sonido a través del punto de escucha de un personaje: de manera *subjetiva* (en el citado ejemplo de *Breve encuentro*) o de manera *objetiva* (ejemplo de *La bestia humana*), o incluso que un punto de escucha se le manifieste *sordo* (las terceras personas no oyen las palabras del fantasma en *La aventura de la señora Muir*); también puede suceder que el espectador oiga los sonidos

[29] Véase Henri Colpi, *La musique d'Hiroshima*, en *Cahiers du cinéma* nº 103, enero de 1960.

[30] A partir de la década de 1930 (las películas de Mizoguchi lo atestiguan) el cine japonés parece haber practicado una concepción muy "moderna" de la música para películas (partitura poco abundante que no parafraseaba la acción visual).

antes que los personajes (el clarín de la caballería salvadora en las películas del Oeste, por ejemplo), como si debiera conocer la razón por la cual la imagen le muestra a esos personajes prestando oídos de repente y expresando sus sentimientos, lo que constituye una de las ingenuas convenciones perceptivas a las que los cineastas se creen obligados.

Pues casi siempre a partir de la imagen el sonido adquiere su valor dramático o a través de la representación de sus efectos en el rostro o la conducta de los personajes que lo oyen. Michel Chion tiene razón en señalar cuando escribe que "uno se engaña al considerar que el sonido es más 'autónomo' cuando está fuera del campo" y que, por el contrario, "la imagen es lo que le da y le saca a gusto todo su impacto".[31] Pero si el sonido suele aparecer como el pariente pobre de la imagen, no es sólo por esa razón sino también porque, respecto del realismo natural de la imagen, él pregona su irrealismo, caricaturescamente señalado por las técnicas de posincronización y de doblaje, que suelen conducir a darle al actor una voz distinta de la propia (sabemos que Renoir consideraba el doblaje "como una monstruosidad, como una especie de desafío a las leyes humanas y divinas") y a suprimir la perspectiva sonora original. De allí la necesidad, manifestada por el *cine directo*, de restituir la verdad del espacio sonoro en concordancia con la del espacio visual a través de la coincidencia exacta (el micrófono fijado a la cámara) entre el punto de escucha y el punto de vista del espectador.

[31] *Le son au cinéma*, pág. 56.

8

El montaje

Con el estudio del montaje llegamos al centro de nuestro interés. En efecto, es cierto que el montaje constituye el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico y que una definición del cine no puede excluir la palabra "montaje". Digamos rápidamente que *el montaje es la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración.*

Antes de continuar quisiera establecer una importante distinción que, además de su interés estético, tendrá la ventaja de permitirme analizar la situación dentro del plano histórico: se trata de diferenciar el *montaje narrativo* del *montaje expresivo*. Llamo "montaje narrativo" al aspecto más sencillo e inmediato del montaje, que consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático (el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación de causalidad) y desde el punto de vista psicológico (la comprensión del drama por el espectador). En segundo lugar, existe el montaje expresivo, basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entones deja de ser un medio para convertirse en fin: lejos de tener por objeto ideal desdibujarse ante la continuidad facilitando al máximo las relaciones más elásticas de un plano a otro, por el contrario, tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador y a hacerlo tropezar intelectualmente para hacer más vívida en él la idea expresada por el realizador y traducida por la confrontación de

los planos. El tipo más famoso de montaje expresivo es el *montaje de atracciones*, cuyo mecanismo ya he estudiado en el capítulo de las metáforas y que volveré a tratar.

El montaje narrativo se puede reducir al mínimo: en *Rope* [*La cuerda*], Hitchcock llevó la simplificación del montaje a un grado insuperable, puesto que el film sólo contiene *una toma por rollo* e incluso, desde el punto de vista del espectador, una sola toma en toda la película: los empalmes de rollos resultan casi invisibles, dado que se verifican sobre fondo oscuro (la espalda de un personaje, un cofre, una pared). Una película "normal" incluye de 500 a 700 tomas. *Antoine et Antoinette*, con sus 1.250 tomas, constituye una excepción bastante notoria, mientras que, al contrario, *Los Vitelloni* o *Las vacaciones del señor Hulot*, caracterizados por la lentitud (buscada) del ritmo, no cuentan con más de 400 tomas aproximadamente. *Obsesión* y *La regla del juego*, con una duración de 2 h 15 m y 2 horas, respectivamente, cuentan con menos de 350 tomas.[1]

A fines del período mudo y a comienzos del hablado, el frenesí por el montaje expresivo llegaba a veces al delirio: películas tales como [*La revuelta de los pescadores*] y *Un vestigio del imperio* sin duda alguna contienen más de 2.000 tomas, y *El desertor* con 3.000, si confiamos en Jay Leyda. Estas películas son típicas de la gran época del *montaje impresionista*: el realizador trataba de hacerle sentir al espectador impresiones penetrantes recurriendo al montaje ultrarrápido; hoy este tipo de montaje casi ha desaparecido, pues estaba estrechamente ligado con la estética del mudo.[2]

[1] La evolución reciente de cierto cine de *autor* se caracteriza por el recurso sistemático al plano secuencia, a menudo vinculado con la gran extensión del film: cito *Souvenirs d'en France* [*Recuerdos de Francia*] (André Téchiné), *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1980 Bruxelles* (Chantal Akerman), *Al filo del tiempo* (Wim Wenders). Esta evolución fue preparada por las investigaciones de ciertos representantes del *underground*, en especial Andy Warhol y Michael Snow, que desde hace unos quince años realizan películas a menudo muy largas (hasta seis u ocho horas, respecto de Warhol) y que incluyen pocos planos (hasta uno solo), y siempre fijos.

[2] Quizá sea conveniente precisar que no todos los films de esa época se entregaban a la estética del montaje; con la vanguardia francesa, el cine soviético fue prácticamente el único en llevar el montaje hasta el paroxismo: ni el cine alemán, ni el sueco, ni el norteamericano se dieron a este estilo.